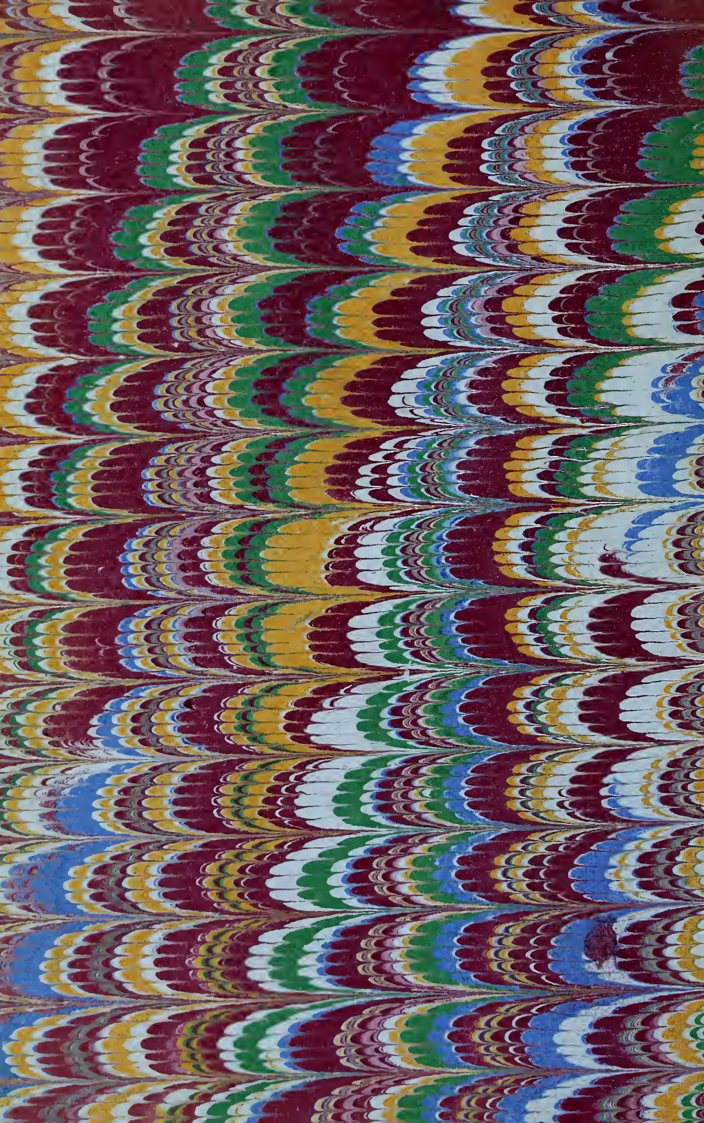






REMBRANDT

ET

L'INDIVIDUALISME DANS L'ART

DU MÊME AUTEUR :

Des Beaux-Arts en Italie, au point de vue religieux. Lettres écrites de Rome, Naples, Pise, etc. 1 vol. in-12, 1857.

Libres Études. Religion, Critique, Histoire, Beaux-Arts et Voyages. 1 vol. in-8°, 1868.

10580. — Imp. gén. de Ch. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

REMBRANDT

ET

L'INDIVIDUALISME DANS L'ART

PAR

ATH. COQUEREL FILS

CONFÉRENCES

FAITES A AMSTERDAM, ROTTERDAM, STRASBOURG
REIMS ET PARIS

. . . . Nostras qui despicit artes
Barbarus est.

PARIS

J. CHERBULIEZ, LIBRAIRE

33, RUE DE SEINE

GENÈVE, ALF. CHERBULIEZ ET CIE

M DCCC LXIX

J'OFFRE CES PAGES A MA VILLE NATALE

AMSTERDAM

DONT REMBRANDT EST LA GLOIRE

OÙ LES FRANÇAIS PROSCRITS POUR LEUR RELIGION

REÇURENT UNE GÉNÉREUSE HOSPITALITÉ

ET OÙ MON PÈRE

IL Y A CINQUANTE ANS

TROUVA UN CORDIAL ACCUEIL

DES SYMPATHIES ÉCLAIRÉES

ET DES AMITIÉS QUI LUI SURVIVENT

ATH. C. F.

PRÉFACE.

Quelle influence réciproque les diverses religions ont-elles exercée sur les arts, et les arts sur les religions ? C'est là une question féconde et pleine d'intérêt, qu'on a trop peu étudiée encore et souvent mal comprise.

Pour s'en occuper avec quelque succès, il ne faudrait être ni étranger à l'art, ni dénué de sens religieux, ni dépourvu de cette largeur et de cette liberté d'esprit

sans lesquelles est impossible toute vue d'ensemble, toute critique impartiale et féconde.

Peut-être, avant de dire un mot de ce beau et grand problème, est-il nécessaire d'indiquer rapidement pourquoi, dans quel sentiment, avec quels moyens d'observation je l'ai abordé.

J'ai suivi un conseil que mon père donnait souvent à ses fils et à d'autres. Il voulait que tout homme cultivé et laborieux eût en même temps qu'une carrière de son choix, qui lui fournît sa pensée dominante et son travail journalier, le goût de quelque étude de littérature, de poésie ou d'art qui lui servît de délassement et offrît à son esprit fatigué par des devoirs plus

graves, ce genre de repos intellectuel que donne le changement d'occupation.

De peur de paraître m'ériger en artiste, je dois dire que contrarié, dans un penchant très-vif pour les arts, par une mauvaise vue qu'il a fallu ménager dès l'enfance et réserver longtemps aux études indispensables, je n'ai jamais dessiné; mais je m'en suis dédommagé autant que je l'ai pu en admirant, partout où je les ai trouvées, les œuvres d'artistes éminents. Rien ne repose mieux du contact avec les hommes souvent hostiles, et avec les livres à la longue fatigants, que la sereine et riche variété des tableaux, des gravures, des sculptures; en les contemplant, l'ima-

gination se nourrit, le goût s'élève et s'épure, souvent même le cœur s'émeut, sans que l'esprit ait la peine de créer ou de suivre des idées enchaînées l'une à l'autre. Les œuvres des arts plastiques, comme celles de la nature produisent directement sur le spectateur une impression d'ensemble, instantanée et vive, que la réflexion peut compléter, modifier, analyser, mais qui repose la pensée du travail successif exigé par la lecture ou par la composition littéraire. Un livre n'agit sur nous que page après page; toute lecture est une analyse. La vue d'un paysage, d'une façade, d'un groupe, fait sur l'âme un effet unique; ce qu'elle perçoit d'abord, est une synthèse.

Ainsi agit en sens inverse le beau cherché dans l'art ou la nature et le beau dans les lettres.

Ayant pris depuis vingt ans l'habitude de consacrer un mois de repos, chaque année, à visiter les galeries de peinture, de statues, les monuments de l'architecture, je me suis trouvé engagé tout naturellement par mes préoccupations de ministre d'un culte, dans l'étude de cette question : quelle action ont eue les religions sur les arts, et les arts sur les religions? Quelques articles publiés pendant un premier voyage d'Italie, en 1852, dans le journal le *Lien* (*Feuillets détachés d'un carnet de voyage*), devinrent, après une seconde excursion dans la terre

classique de la grande peinture, un volume publié en 1857, sous ce titre : *Des beaux-arts en Italie*, lettres écrites de Rome, Naples, Pise, et suivies d'un appendice sur l'iconographie de l'Immaculée Conception[1].

Depuis, j'insérai d'autres fragments dans le *Lien*, le *Disciple de Jésus-Christ*, l'*Almanach de l'union protestante libérale*, et j'en recueillis quelques-uns dans un volume de *Libres Études*, en 1860.

En 1866, je pris une modeste

1. J'ai ajouté de nombreux fragments et une préface en anglais à la traduction de ce livre intitulée *Fine Arts in Italy*, etc., par M. et Mme Higginson, qui a paru à Londres en 1859.

part à l'organisation, au profit des pauvres, d'une *Exposition rétrospective*, au Palais de l'Industrie, exposition qui, conduite avec trop de luxe, n'enrichit pas les indigents, mais fit connaître au public les plus belles toiles dispersées dans les galeries particulières de Paris[1].

A Manchester en 1857, à Londres, à Paris, j'ai étudié les expo-

1. On y a vu des tableaux prêtés par l'Impératrice, par la grande-duchesse Marie de Russie, Mesdames Cavaignac, Delessert, Marjolin-Scheffer, H. Fould, Troyon, MM. Duchâtel, de Persigny, de Rothschild, Double, Didier, Hauguet, de Laborde, Reiset, Rio, Marcotte, Théoph. Gautier, de Saint-Victor, et beaucoup d'autres.

sitions des *Trésors* de l'art. Enfin, j'ai visité, à diverses époques, toujours en prenant des notes nombreuses, les Musées publics et la plupart des collections privées de France, d'Italie, d'Allemagne[1], de Hollande, de Belgique, d'Angleterre, des royaumes scandinaves, et surtout les galeries les plus riches, celles de Madrid et du Louvre, de Dresde et de Florence, de Rome et de Saint-Pétersbourg.

Ce qui aiguillonnait encore ma curiosité, c'est que les rapports de l'art avec les religions diverses m'ont paru avoir été trop peu approfondis, et souvent inexactement représentés. Les hommes,

1. Excepté Cassel et Brunswick.

trop nombreux en France, et parmi les artistes, à qui manque le sentiment religieux, en jugent au hasard comme l'aveugle-né des couleurs. D'un autre côté, les adeptes convaincus d'une religion d'autorité quelle qu'elle soit, catholiques, gréco-russes ou protestants orthodoxes, n'ont jamais envisagé la question qu'à travers le prisme trompeur et mesquin de leur doctrine particulière. L'extrême étroitesse de leur point de vue officiel ôte toute indépendance à leurs recherches. J'ai eu l'occasion de protester contre les incroyables oracles qu'ont rendus à cet égard les jésuites à Rome et les prélats belges, et rien n'est plus étrange que la pression barbare exercée

sur l'art religieux, en Russie, par les autorités de l'Eglise qui se dit par excellence *orthodoxe*.

Peut-être ne sera-t-il pas sans intérêt ou sans utilité d'entendre sur cette question les observations d'un libre croyant, qui a beaucoup vu et qui n'est inféodé à aucun Credo exclusif, ce qui ne veut point dire qu'il n'ait pas ses convictions très-sérieuses. Je suis persuadé, pour ma part, que dans l'art religieux comme partout, si ce n'est plus que partout, la seule méthode véritablement féconde et sérieuse c'est l'individualisme, la spontanéité. Que chacun pense et sente par lui-même et jette ensuite sur la toile ou fasse sortir du marbre obéissant, les libres créations de

son génie. Que l'homme vive dans l'artiste. Que l'art de convention, l'imagerie officielle, le pastiche de commande, breveté par l'État ou par l'Église, tombe dans le discrédit qu'il mérite; que les esprits créateurs, au lieu de se dissiper au dehors, ou de se borner au perfectionnement des procédés manuels, se concentrent en eux-mêmes, et cherchent la source des inspirations puissantes dans les grandes pensées, les émotions viriles, les convictions sincères et hardies. Le vrai seul est aimable, a-t-on dit; il y a plus, le vrai seul est vivant et fort. Or, il n'y a de vrai que ce qui est individuel; dans l'art comme dans la religion, tout ce qui est imposé d'office, décrété par les

puissances, tout ce qui n'est que collectif, demeure entaché de mensonge et irrémédiablement borné.

Je crois avoir démontré dans les pages suivantes que la révolte du génie contre la tradition n'a jamais eu dans les arts de plus illustre organe, de champion plus convaincu et plus intrépide, plus victorieux que Rembrandt. Depuis longtemps cette pensée m'a fait rechercher avidement ses œuvres dans les Musées d'Europe.

Je ne sais cependant si les observations que j'ai pu faire auraient vu le jour, au moins sous leur forme actuelle, sans une circonstance particulière. Quoique fils d'un Français et d'une Française, je suis né dans la ville où vécut le grand

peintre hollandais, Amsterdam. Peut-être est-ce un avantage, pour comprendre et goûter un maître si différent des autres, que d'avoir été élevé, en partie, dans le même milieu que lui. Peut-être l'intelligence de la langue, le souvenir des mœurs et du climat de la Hollande, et même la communauté de religion et de libéralisme en toutes choses, m'ont-ils mis à même d'apprécier plus facilement son œuvre que la plupart des catholiques ou des méridionaux.

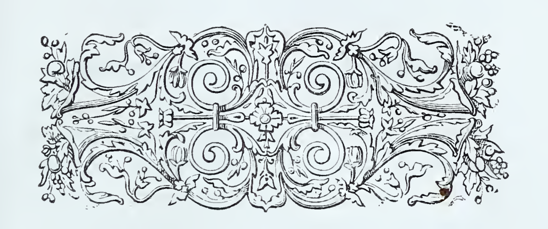
Une association qui cultive les beaux-arts et les sciences (Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen) m'ayant fait l'honneur de m'appeler cet hiver à donner une conférence

à Rotterdam, j'ai pris pour sujet le grand artiste de la Hollande; cette conférence m'a été ensuite demandée à Amsterdam, à Strasbourg; enfin je l'ai reproduite en deux séances, avec de nouveaux développements, à Reims dans la salle de la *Société Industrielle*, et à Paris dans la salle de culte du boulevard Richard-Lenoir, où les protestants libéraux se réunissent, en attendant le jour où ils reprendront dans leurs temples la place qui leur appartient.

J'ai trouvé dans ce travail des distractions utiles, de nobles consolations; je me rappellerai toujours avec une vive gratitude le bienveillant accueil qu'il a reçu, tout particulièrement en Hollande; aussi

l'ai-je offert comme un gage de profonde reconnaissance aux nombreux amis de mon père en ce pays, qui ont gardé de son ministère à Amsterdam un précieux souvenir. Ce ne peut être un hommage tout à fait indigne d'eux, qu'un écrit où l'on essaye de servir à la fois trois nobles causes qui leur sont chères et qui sont plus étroitement liées qu'on ne le croit souvent : la religion, la liberté et l'art.





REMBRANDT

ET

L'INDIVIDUALISME DANS L'ART.

Parmi les plus grands hommes de tous les pays, il en est un nombre très-restreint dont le génie n'appartient pas seulement à la contrée dans laquelle ils sont nés, à la nation dont ils font partie, mais au trésor commun de l'humanité. Tels furent Dante ou Shakespeare, Cervantes ou Molière,

Raphaël ou Mozart, Michel-Ange ou Rembrandt. Ces esprits d'élite ne sont pas seulement la gloire de l'Espagne ou de l'Italie, de l'Allemagne ou de la France, de l'Angleterre ou de la Hollande, mais du genre humain tout entier. Et cependant, chacun d'eux a porté le cachet de sa patrie et de son siècle; chacun d'eux a représenté avec puissance, avec ampleur ce qu'avait de caractéristique sa nationalité. Souvent même une de ces individualités éclatantes est devenue comme un trait d'union entre ses concitoyens et le reste du monde; c'est par elles surtout, par leurs œuvres et leur nature morale que la postérité s'accoutume à juger leurs compatriotes. Ainsi Rembrandt sert aujourd'hui de lien entre le petit peuple, trop peu connu, au milieu duquel il est né, et tout ce qu'il y a d'esprits cultivés sur la terre. D'autres figu-

res historiques ont illustré la Hollande; mais de tout ce qu'elle a produit, son école de peinture et l'homme extraordinaire qui en fut le chef sont ce que l'Europe actuelle connaît le mieux[1].

Ce n'est pas assurément que la Néerlande n'ait d'autres titres à l'attention et à l'intérêt des bons esprits. Le pays lui-même, original entre tous, attire de plus en plus les touristes intelligents. Sa littérature, bien plus riche et plus variée qu'on ne le sait généralement, ouvre un beau champ d'études à quiconque s'est familiarisé avec l'idiome national. Enfin, l'histoire universelle n'a aucune page plus héroïque et qui offre un plus noble exemple que l'affranchissement des Hollandais par leur propre valeur et leur dévouement à l'indépendance de la patrie, au seizième siècle. On peut dire, sans exagération, que le monde entier s'étonna

de voir une poignée de pêcheurs et de commerçants, exaspérés par la tyrannie civile et ultra-catholique du duc d'Albe, vaincre ces vieilles bandes espagnoles longtemps réputées invincibles, et dont le renom d'irrésistible vaillance retentit encore dans les oraisons funèbres de Bossuet. En quelques années, après une lutte acharnée, Philippe II, roi de toutes les Espagnes, de Naples et de l'Italie du nord, des provinces belges, de l'Amérique et de tous ses trésors, fut réduit à évacuer le sol de l'indomptable république, à jamais perdue pour lui et pour le catholicisme. L'impression produite sur les esprits par cette glorieuse émancipation a laissé des traces remarquables. J'ai rencontré récemment, dans les poésies diverses du grand Corneille, une épître à Louis XIV sur ses victoires de 1672, où, parmi bien

des insultes adressées à la Hollande, perce la surprise profonde, on dirait presque l'effroi, avec lequel le monde civilisé considérait les vainqueurs de Philippe II, ces conquérants de leur propre patrie, qui résistèrent plus tard à Louis XIV avec la même bravoure, et qui étaient destinés à constater dans les murs de Nimègue l'humiliation du grand roi. Voici comment Corneille les décrit :

C'est un peuple anobli par cent fameux exploits,
Qui ne veut adorer ni vivre qu'à son choix ;
Un peuple qui ne souffre autels ni diadèmes,
Qui veut borner les rois et les régler eux-mêmes,
. . . .
Que son bras a rendu maître de son destin.

Ailleurs, s'adressant à ces fiers républicains, Corneille leur rappelle ce qu'ils ont osé, ce qu'ils ont souffert pour leur indépendance,

Quand, sur terre et sur mer, vos combats obstinés
Brisaient les rudes fers à vos mains destinés ;

Quand vos braves Nassau, quand Guillaume et Maurice,
Quand Henri vous guidaient dans cette noble lice.

Au siècle dernier, un autre poëte, Lagrange-Chancel, appelait encore les Hollandais :

Un peuple rival des rois.

Mais, il faut en convenir, malgré des souvenirs historiques si éclatants, la patrie de Rembrandt, contrée peu étendue, population sage et tranquille, ne tient une grande place dans les préoccupations des temps modernes que par ses artistes et surtout par le plus éminent d'entre eux. A cet égard, on peut même accuser notre époque d'un enthousiasme quelque peu excessif. Les maîtres hollandais, et Rembrandt à leur tête, sont à la mode; on voit dans les ventes publiques une foule d'amateurs passionnés se disputer à grands frais les moindres de

leurs ouvrages, et négliger avec dédain mainte œuvre excellente de l'art italien. Cet engouement, ou plutôt cette réaction outrée contre l'ignorance et le mépris injuste des générations antérieures, ne peut pas durer. Quant à moi, j'ai hâte de le dire, admirateur sincère, ardent, de l'école hollandaise et de son éclatant coryphée, je n'en maintiens pas moins au premier rang dans mon estime les chefs-d'œuvre incomparables des Léonard, des Michel-Ange et des Raphaël.

Je voudrais essayer de préciser, sans aucun esprit de dénigrement, mais sans exaltation démesurée, quelle part d'honneur revient de droit dans le domaine des arts au grand peintre d'Amsterdam, à l'école qu'il fonda et au principe qu'il représente avec une incontestable grandeur : l'individualisme dans l'art. [2].



I

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, c'est-à-dire Rembrandt du Rhin, fils de Hermann[3], naquit en 1609, non pas, comme on l'a cru longtemps, près de Leiderdorp, mais à Leyde, dans un moulin dont son père était propriétaire. Il mourut, en 1669, à Amsterdam, où il s'était établi dès sa jeunesse et dont il ne sortit guère. Sa biographie est toute dans ses œuvres[4]. Il ne fut pas seulement un peintre de génie qui porta l'originalité jusqu'à l'excès, le chef d'une grande école plus variée qu'au-

cune autre, le plus éminent de tous les graveurs à l'eau-forte[5]; il fut, de plus, essentiellement inventeur ; il fut du très-petit nombre des esprits créateurs qui ont élargi le domaine de l'art, reculé les limites du beau, ouvert à l'admiration de nouveaux horizons et ajouté aux jouissances intellectuelles du genre humain un nouvel ordre de sensations délicates et fortes.

Méritoire et exceptionnel à quelque date qu'il se fût montré, le rôle qu'il remplit l'est bien plus encore par les circonstances au milieu desquelles il parut. Lorsqu'il commença à se faire connaître, les fondateurs illustres des écoles italiennes étaient morts depuis longtemps ; l'inspiration féconde et neuve faisait partout défaut. Chacune des écoles qui font la gloire de l'Italie avait dit son mot, avait jeté son plus grand éclat. Celle qui régnait alors à Bologne

prenait à tâche de réduire l'invention pittoresque au niveau d'un métier ; on enseignait froidement une sorte de recette banale, qui empruntait à un maître le dessin, à un autre la couleur, à un troisième le mouvement, à celui-ci l'habileté de la composition, à celui-là l'expression et le sentiment. Bien plus, chaque sujet déterminé avait ses règles propres et devait être traité d'après les traditions reçues. De là résulte l'insupportable monotonie, le vide d'émotions et d'idées qui caractérise la décadence de la peinture italienne. Je ne connais guère de spectacle plus humiliant pour l'art que celui qu'offrent aux voyageurs les longues salles du musée de peinture à Naples, sauf la dernière, réservée aux chefs-d'œuvre. Dans toutes les autres, le regard parcourt avec impatience des kilomètres de peintures fades et monotones qui

représentent tour à tour avec la même insignifiance les mêmes scènes, soit de mythologie, soit de ce qu'on appelle *sainteté*. C'est à Naples que le dernier des véritables maîtres italiens, le Dominiquin, mourut en 1641, très-probablement empoisonné par des rivaux irrités de ses succès et de leur propre impuissance.

Si l'on avait pu dire, vers cette époque, à un savant élève des Carrache que la sphère de l'art devait s'agrandir encore, que des beautés d'un genre ignoré allaient être révélées par un peintre inconnu, un sourire d'incrédulité dédaigneuse eût été probablement sa seule réponse ; il savait trop bien que les maîtres avaient tout dit et qu'il ne restait à la peinture d'autre avenir que de suivre leurs traces glorieuses. Mais ce sourire serait devenu une impitoyable raillerie et cette incrédulité la dé-

négation la plus absolue, si l'on eût ajouté que le rénovateur du grand art du Corrége et de Titien était né et travaillait en Hollande. Que l'Italie eût le monopole du beau, on l'admettait sans peine; tout ce que les Étrusques, et avant eux les Grecs, avaient pensé, découvert, créé, avait concouru à former, à nourrir le goût italien, héritier de vingt siècles de gloire. Mais que pouvait-il venir d'excellent d'un pays tout nouveau, conquis sur la mer par une rude population de pêcheurs et de matelots? Les arts, d'ailleurs, ne sont-ils pas fils du soleil, et le ciel éblouissant d'Athènes, de Rome, de l'Orient n'avait-il pas seul enfanté tous les chefs-d'œuvre?

Cette dernière objection, avouons-le, était au moins spécieuse. Au point de vue où s'étaient trouvés placés tous les artistes avant l'école de Hollande, les

inconvénients d'un climat septentrional étaient insurmontables. L'œil, en effet, ne voit pas de la même manière sous des cieux si divers, à travers des atmosphères si dissemblables. Rien ne frappe davantage l'homme du Nord qui se trouve pour la première fois dans le Levant ou dans le Midi que la transparence merveilleuse de l'air, l'exquise netteté avec laquelle tous les objets s'offrent à la vue, la vivacité de leurs contours, et, si l'on ose parler ainsi, ce que leurs arêtes ont de tranchant. Tout se découpe, se limite avec une précision éclatante. Si je pouvais, d'un coup de baguette de fée, transporter le lecteur français dans le sublime paysage dont Athènes est le centre, il ne se lasserait pas de contempler les lignes harmonieuses de l'Hymète et du Pentélique se détachant sur leur beau ciel avec une vigueur pleine de grâce, le

Lycabète surgissant, abrupt et isolé, du fond même de la plaine, et, en avant, l'Acropole escarpée, se couronnant avec majesté des ruines incomparables du Parthénon. Rien dans tout cet ensemble qui ne soit énergiquement accusé, inondé de toutes parts, et comme pénétré, d'une clarté dorée qui met tout en évidence. Ou bien, si je vous conduisais en vue de cette tour de Séville qu'on a nommée la Giralda, vous seriez surpris de la voir se dessiner en rose et en blanc sur le bleu du firmament, et vous pourriez épier du regard, même à grande distance, dans l'azur limpide, les moindres évolutions de la girouette étrange qui surmonte l'édifice, une statue colossale en bronze qui représente *la Foi catholique*, et qui ne cesse jamais de tourner à tous les vents.

Ce qui est vrai des lignes sous les

feux de ces climats favorisés, y est plus vrai encore de la couleur. J'ai vu pendant plusieurs heures, en Espagne, dans une immense *place de Taureaux*, s'agiter, toute ruisselante de lumière, sous un éblouissant soleil, une multitude énorme où se trouvaient confondus tous les rangs, tous les sexes, tous les âges, peuple pittoresque, vêtu souvent des couleurs les plus voyantes. Un grand nombre de femmes, qui toutes portaient dans leurs cheveux noirs, sous la mantille andalouse, une fleur de grenade ou de jasmin, secouaient avec une infatigable rapidité des éventails écarlates, blancs, jaunes, verts, découpés dans de vieilles affiches de théâtre. L'ardeur de tous pour le jeu barbare qui les avait réunis, les émotions violentes de la foule passionnée faisaient de l'amphithéâtre comme une mer houleuse et sans repos. Il ne faut

pas imaginer un instant que dans ce tableau si mobile, aux mille couleurs hardies et contrastées, il y eût rien qui choquât l'œil; les *tons* les plus opposés qui, ailleurs, eussent été criards et durs, s'harmonisaient et se faisaient valoir l'un l'autre, noyés dans les flots étincelants du grand jour.

Dans le Nord, ni l'air ni la lumière ne sont les mêmes : l'atmosphère imprégnée d'humidité, même dans les plus beaux jours, efface plus ou moins les contours des objets. Ce qui les distingue, ce n'est pas leur silhouette plus ou moins perdue dans la vapeur ambiante; c'est leur relief. Ils semblent s'avancer vers l'œil et se dégager à demi d'un nuage tantôt léger, tantôt obscur. Pour les couleurs, il n'en est pas autrement; elles n'apparaissent qu'à travers une gaze, à peine visible en certains cas, ailleurs grisâtre, argentée

ou même dorée légèrement. Toutes les nuances se rapprochent, se confondent à demi, comme estompées par un vague brouillard [6].

Ce n'est pas tout encore. Le paysagiste ne découvre en Hollande qu'un horizon partout le même, toujours monotone et plat, qui ne rappelle en rien ni les montagnes historiques du Latium, ni les charmantes collines de Constantinople et leurs grands rideaux de cyprès. La végétation elle-même, grasse, plantureuse, présente des contours amollis, surtout si l'on compare les frais tilleuls et les beaux chênes du Nord aux pins élancés d'Italie ou aux sveltes palmiers de l'Orient. Enfin, le corps humain subit l'influence d'un milieu trop chargé de vapeurs d'eau. L'éclat et la blancheur du teint ne compensent qu'à demi l'élégante précision des lignes, les formes nobles et

dégagées, la fière liberté de mouvements et d'allures de la jeune fille romaine, du cavalier arabe. Obligée, par l'humidité du sol et la froideur de la température, à prendre fréquemment et en abondance une substantielle nourriture, la race perd en élégance, devient massive et lourde, en sorte que le peintre ou le statuaire n'a que bien rarement sous les yeux cette exquise pureté de contours, ces proportions parfaites, cette aisance aimable et souveraine, dont Phidias ou Praxitèle trouvaient sans cesse autour d'eux, sinon le modèle accompli, au moins mainte révélation charmante, mainte heureuse incarnation.

Voilà sans doute, pour la naissance et le développement d'un art digne de ce nom, sur les rives de la mer du Nord et du Zuyderzée, des désavantages très-graves et d'ordres divers.

Une compensation, cependant, et du plus haut prix, était d'avance offerte en cette même contrée au génie assez audacieux pour tenter une si grande aventure. Cette compensation, c'était la liberté, la liberté avec toutes ses conséquences les plus essentielles, toutes ses applications les plus désirables. Ce peuple accoutumé en toutes choses à compter sur lui-même, ce peuple qui avait créé le sol sur lequel il vivait et qui avait su l'affranchir du double joug de l'Espagne et de Rome, conservait scrupuleusement en lui-même le feu sacré, un amour jaloux pour son indépendance, le libre mouvement de la vie nationale, sociale, municipale, individuelle, et enfin la foi protestante qui lui paraissait la meilleure garantie de tous ses droits. Le Hollandais, petit ou grand, riche ou pauvre, était et voulait rester maî-

tre chez lui, dans la demeure, ou rustique ou luxueuse, où il abritait sa femme et ses enfants contre les rudes intempéries du dehors; le bonheur de l'intérieur, les saintes joies du foyer domestique avaient pour garantie l'inébranlable résolution de faire respecter par tous, la patrie, la famille, la conscience.

Les droits du savoir et de la pensée n'étaient pas moins bien compris, moins hardiment exercés que ceux du citoyen, du père de famille. Ce fut bientôt une tradition dont la Néerlande entière s'enorgueillissait, que d'accueillir hardiment tous les proscrits de la pensée, tous ceux dont les opinions faisaient peur aux peuples ou aux rois. Lorsqu'en France Descartes avec sa *méthode*, ou Bayle avec son scepticisme, épouvantaient le clergé et attiraient sur eux les foudres de la cour,

la petite Hollande était fière de leur offrir une large part de ses libertés. Les Belges et les Wallons, persécutés par l'inquisition et par le duc d'Albe, les Huguenots, chassés par le crime d'un Charles IX ou le parjure d'un Louis XIV, affluaient de toutes parts sur cette terre hospitalière; lorsque le corps municipal d'Amsterdam reçut la nouvelle de la révocation de l'Édit de Nantes, il vota la construction de mille maisons pour abriter les Français exilés. Sans doute, il y eut des ombres au tableau; l'intolérance et le dogmatisme eurent leurs moments passagers de triomphe et de coupable réaction; mais le souffle généreux d'un peuple libre finit toujours par dissiper ces noirs nuages. Est-il besoin de faire sentir à quel point cette liberté, largement répandue dans les esprits, reconnue par les mœurs publiques et

privées, est favorable aux créations spontanées de l'art? La liberté fut pour l'art, dès sa naissance, une saine et vigoureuse nourrice, une mère tendre, intelligente et bientôt passionnée.

Voilà dans quel milieu matériel et moral, parmi quels obstacles, tels que l'absence de tradition et l'inclémence du climat, mais aussi avec quelle rare fortune d'indépendance, l'art hollandais naquit.

Ce fut à Rome qu'il fit entendre ses premiers bégayements encore inconscients et confus. Un Hollandais nommé Elsheimer y tenait école. Fatigué, comme tant d'autres, de la monotonie pédantesque et guindée qui prévalait de plus en plus dans la peinture, il essaya de réagir contre la fausseté d'un système usé. Il introduisit dans ses compositions, ou religieuses ou mythologiques, quelques linéaments de ce qu'on ap-

pela depuis la peinture de *genre* et de *paysage*. Habitué à voir un autre jour que celui de l'Italie, se souvenant des lueurs indécises et des ombres épaisses du ciel natal, il fit en tâtonnant un premier pas dans la voie nouvelle où Rembrandt plus tard marcha si loin et s'éleva si haut. Deux élèves d'Elsheimer, Pinas et Lastman, retournèrent en Hollande, emportant avec eux les tendances, bien vagues encore, qu'Elsheimer leur avait faiblement communiquées. Tous deux enseignèrent à Amsterdam, tous deux comptèrent le jeune Rembrandt parmi leurs disciples. C'est chose curieuse d'étudier, en les comparant aux chefs-d'œuvre de leur élève, leurs imparfaits travaux et d'y trouver comme un reflet anticipé et indécis du grand éclat qu'il jeta ensuite sur leur art commun [7].

On se trompe souvent lorsqu'on

attribue au chef de l'école hollandaise des inventions que l'observation de la nature et du pays ou les mœurs nationales avaient fait naître avant lui. Tirer parti du contraste des ténèbres et du jour était une idée, nous dirions presque une nécessité, qu'avaient entrevue avant Rembrandt les trois peintres médiocres que nous avons nommés. Un autre, plus distingué, Roghman, a laissé des paysages qui ressemblent à ceux de Rembrandt dont il fut l'ami, mais non l'élève; souvent ils ont été vendus sous le nom de ce dernier; l'étude attentive du même sol et des mêmes ciels avait conduit l'un et l'autre artiste, quoique inégaux, à des résultats parfois analogues.

Il n'est pas vrai non plus qu'on puisse attribuer à l'illustre Amsterdamois l'introduction dans la sphère de

l'art des sujets modernes, civils, scientifiques, où il a excellé; on trouve, antérieurement aux grandes pages qui ont immortalisé son nom, des toiles où ses prédécesseurs avaient représenté tantôt des corporations bourgeoises de magistrature ou de métier, tantôt des groupes de gardes civiques ou des compagnies d'arquebusiers et même des étudiants réunis autour d'un professeur, ou des médecins assistant à une *leçon d'anatomie*. La vie nouvelle qui résulta pour les Provinces-Unies, soit du mouvement héroïque par lequel elles s'affranchirent, soit de l'établissement de la Réforme, avait déjà, lorsque parut Rembrandt, substitué aux fadeurs mythologiques et aux éternelles redites du catholicisme, un ordre d'idées plus varié et plus viril, en rapport avec les préoccupations de la vie moderne. Nous n'apprécierons que mieux

Rembrandt et son génie, quand nous aurons fait avec impartialité, dans son œuvre telle qu'elle nous apparaît aujourd'hui, la part des antécédents, du milieu, du pays, et c'est ce que je désire essayer.

Mais, ici, une remarque me paraît nécessaire. Quiconque s'occupe d'art a lu avidement les pages éloquentes, pleines de verve et d'esprit, consacrées récemment à l'art hollandais et à Rembrandt, par un des maîtres les plus autorisés de la science du beau[8]. Comme à son ordinaire, M. Taine a fait éloquemment ressortir l'influence qu'exercèrent sur les peintres hollandais les circonstances toutes spéciales au milieu desquelles ils vivaient : climat, histoire nationale, liberté, religion même. Qu'il me soit permis, cependant, de regretter, en cet ouvrage comme en d'autres écrits du même auteur, une

étrange préoccupation. Quand il met en lumière toutes les influences environnantes, il semble toujours prendre à tâche de réduire à rien ou à peu près l'individualité même des artistes ou des écrivains qu'il analyse. On dirait, à l'entendre, que les fables de la Fontaine, les Décades de Tite-Live, les drames de Shakespeare, ou les peintures de Rembrandt, sont presque entièrement l'œuvre du milieu ambiant et que l'auteur y est pour fort peu de chose. Quant à moi, individualiste avant tout, cette façon de penser me paraît superficielle au plus haut degré et froisse toutes mes convictions. Le sujet qui nous occupe me semble fournir la preuve éclatante de tout ce que le procédé habituel de M. Taine a de fondé jusqu'à une limite donnée et d'inadmissible dès que cette limite est dépassée. Il est très-vrai que le sol

marécageux de la Hollande, ses institutions civiles et la Réforme, ont imposé aux arts du dessin des conditions nouvelles d'existence et de développement, des lois à certains égards impérieuses ; de là les tentatives d'un Elsheimer, d'un Lastman et d'un Pinas ; mais c'est chez Rembrandt seul que les mêmes données naturelles, sociales, religieuses, mises en œuvre par un homme d'un grand caractère, d'un puissant génie, d'une originalité exceptionnelle, ont abouti à de véritables chefs-d'œuvre. La critique moderne rend à l'esprit humain et à la science un service incontestable en démontrant que pour comprendre soit une œuvre, soit un homme, il faut les replacer en idée dans leur cadre naturel, refaire leur genèse, assister s'il se peut à leur formation ; mais, quand on aura fait une large et juste part aux antécédents,

aux milieux, il restera toujours à faire une part considérable, et s'il s'agit de créations de premier ordre, la part la plus considérable entre toutes, à l'individualité. C'est là que réside la cause la plus profonde de l'immense attrait qu'ont pour nous les biographies et les portraits des grands hommes; ils ont été *quelqu'un* dans toute la force du terme; ils sont eux-mêmes et plus vivants que personne; ils tirent plus de leur propre fonds que de tout ce qui les entoure; ils savent, suivant le précepte du poëte, non pas se subordonner aux circonstances, mais les subjuguer par leur pensée, par leur volonté; ils dominent leur temps, ils s'imposent à la postérité, par la réalité énergique, par la puissance et la souveraineté de leur être personnel; d'autant plus utiles à connaître que leur exemple nous apprend à devenir, à être virils,

à penser, à agir spontanément, et nous affranchit de cette imitation servile de tous par chacun, qui est le beau idéal des âmes les plus vulgaires.

Il est bon de remarquer qu'on a calomnié Rembrandt grossièrement, lorsqu'on a attribué la rude indépendance de son crayon au manque de savoir. On a écrit que s'il avait connu les maîtres italiens, il ne se serait jamais égaré aussi loin des chemins battus par eux; le fait est faux. Élève de deux maîtres qui s'étaient formés à Rome, Rembrandt n'ignorait rien de ce qu'il était possible de savoir sans visiter l'Italie. Parmi les objets curieux de tout genre qu'il achetait à grand prix et dont le catalogue offre les plus bizarres mélanges, l'art classique n'était nullement oublié. Il possédait plusieurs marbres romains, bustes d'empereurs et autres; il avait acheté, à frais com-

muns, avec son ami Pierre de la Tombe, et il conservait dans sa demeure un tableau de Giorgione, de celui des coloristes vénitiens dont la manière approche peut-être le plus de la sienne. Enfin et surtout, il n'épargnait aucune dépense pour se procurer des gravures italiennes, d'après Léonard, Raphaël, Michel-Ange, les Carrache eux-mêmes. Il a payé des sommes exagérées pour telle ou telle planche de Marc-Antoine Raimondi.

Il ne se contentait pas même de posséder, de regarder souvent ces classiques modèles; il les étudiait, les copiait de sa main, tantôt scrupuleusement, tantôt en cédant brusquement à la fougue de son génie et en modifiant de la façon la plus caractéristique le travail de ses illustres prédécesseurs. Il existe, par exemple, à Berlin un dessin où il a reproduit exactement, d'a-

près une gravure, la magnifique fresque de Sainte-Marie des Grâces à Milan, la Sainte Cène de Léonard de Vinci. Il a copié avec une parfaite précision cette œuvre incomparable où le premier des grands Italiens représente avec un art et un naturel si profond le trouble jeté parmi les douze par cette parole du Maître : En vérité, je vous dis que l'un de vous me trahira. La douleur et la sérénité de Jésus, la majesté humble et aimante de ses traits et de son attitude, tous les degrés de la surprise, de l'indignation et d'une curiosité inquiète se peignant sur la figure et dans les gestes des disciples, ont été fidèlement et vigoureusement rendus. Seulement, toujours préoccupé par sa passion pour les effets de lumière, Rembrandt ne s'est pas résigné à éclairer le cénacle comme l'avait fait Léonard par trois petites fenêtres car-

rées; des trois il a fait une seule baie large et lumineuse; et, ce qui est plus significatif encore, des lignes divergentes qui figurent les poutres du plafond et que la perspective semble écarter à mesure qu'elles avancent vers le spectateur, il a fait autant de rayons de lumière qui éclairent de haut toute la scène. C'est ainsi qu'après avoir contraint son libre génie à suivre jusqu'au bout la leçon d'un maître digne de lui commander, il finit par prendre sa revanche et par redevenir lui-même, impatient du joug d'autrui dès qu'il s'agit de répartir sur la composition l'ombre et le jour.





II

Il est donc démontré que si le peintre d'Amsterdam s'écarta des voies frayées, s'il s'insurgea contre le joug des autorités régnantes dans le monde des arts, ce ne fut nullement dédain, ignorance, manque de culture ; c'est, le sachant et le voulant, qu'il se mit en révolte déclarée contre l'imitation du goût italien, c'est par haine de l'officiel, du convenu, des règles pédantesques et serviles qu'il amassa l'étrange amas de meubles, de bijoux, d'étoffes, de joyaux achetés par lui avec une avide

curiosité aux capitaines de navires venus de l'Inde ou de l'Égypte, d'Amérique ou de Java. Il aimait à montrer tout ce musée alors sans exemple, en disant : Voilà mes antiques, à moi ! Il savait presque aussi bien que nous ce que les Lombards, les Florentins, l'école d'Ombrie avaient porté d'effet, d'harmonie et de correction dans le dessin, ou les Vénitiens dans la couleur. Il ne chercha à rivaliser sur leur terrain ni avec les uns ni avec les autres. Il se créa à lui-même un vaste domaine où il se trouva à la fois le premier venu et le roi. Il découvrit et révéla tout un monde de beautés inconnues et variées à l'infini, dans le contraste des ombres et de la lumière. Cette atmosphère vaporeuse, cette humidité diffuse, ces contours effacés, ces nuances estompées qui faisaient obstacle à la peinture telle qu'on l'avait en-

tendue avant lui, il en fit ses principaux moyens d'action ; comme les magiciens de la Fable, il força les puissances des ténèbres qui menaçaient son œuvre, à la servir, à l'achever, à lui donner un éclat qui semble surhumain. A cette marque se reconnaît le vrai génie, que, lorsqu'il le veut, il prend à son service, il plie à son obéissance, il exploite à son profit les obstacles mêmes qui semblaient devoir l'entraver.

Avant tout, sous un ciel brumeux où la clarté est rare et faible, Rembrandt apprit à économiser savamment la lumière. Tandis qu'un Florentin naïf des premiers temps, comme Angelico de Fiesole, semble ignorer l'ombre, et regretter de ne pas montrer dans toute leur surface les objets délicats, les figures expressives qu'il dessine sur la toile, Rembrandt a pour

principe (ce sont ses propres termes) qu'un tableau est fini quand l'auteur y a dit ce qu'il voulait dire. Il concentre tous les rayons du jour sur un seul point; il plonge la plus grande partie de sa composition dans une obscurité parfois épaisse jusqu'à la noirceur, et par l'irrésistible effet du contraste, il donne ainsi, à un peu de lueur condensée et strictement limitée, le plus ardent éclat. On dirait qu'il a pris pour devise ce que dit Horace du poëte :

. . . . *Quæ*
Desperat tractata nitescere posse, relinquit.

Ce qu'il désespère de faire briller, il l'abandonne.

Quand on se trouve pour la première fois en face d'un tableau de Rembrandt, on ne porte pas ses regards où l'on veut; une attraction irrésistible arrête votre premier coup d'œil sur le point qui a été déterminé

par le maître. Malgré que vous en ayez, il faut commencer par lui obéir. Il ressemble en cela au prestidigitateur qui vous oblige à choisir dans tout un jeu la carte qu'il s'est désignée à l'avance, en ne vous laissant apercevoir que celle-là, quoiqu'il les fasse passer toutes sous vos yeux. Nul n'a porté la science du clair-obscur à un degré aussi étrange de force et de splendeur; c'est un enchantement, un prestige inconnu, qui sans attenter aux lois de la nature, semble les dépasser, et transporte le spectateur confondu dans un monde fantastique, tour à tour sombre et resplendissant, où cependant tout est vrai. Quelquefois, ce n'est pas dans l'ombre ou le demi-jour, c'est dans la lumière même que se confond et s'efface tel ou tel détail sacrifié à l'ensemble. On en peut voir un exemple dans quelques parties du riche

costume d'une jeune femme dont le portrait est dans le salon carré du Louvre. Ces resplendissantes lueurs où disparaissent quelques traits de l'image, m'ont rappelé une gracieuse comparaison du Dante, à propos d'apparitions lumineuses mais vagues et difficiles à distinguer sur le fond éclatant du Paradis :

. . . . *Perla in bianca fronte*
Non vien men forte alle nostre pupille.
(*Par.*, III, 14.)

Une perle sur un front blanc ne paraît pas moins distinctement à notre œil.

Un secret de l'art dont Rembrandt sans doute n'est pas seul à faire usage, mais dont il s'est prévalu avec plus de bonheur et d'esprit que personne, consiste à placer, même dans les parties obscures du tableau, quelques points qui réfléchissent la lumière.

C'est de là que lui vint, pour les bijoux de toute espèce, un goût si vif qu'il attira une désagréable aventure à sa femme, cette belle van Saskia van Uilenburg, dont il était passionnément épris et qu'il se plaisait à parer avec excès. Il existe d'elle à Anvers un splendide portrait vêtu de velours rouge, avec des manches d'un brun roux et un grand chapeau rond en feutre écarlate; une chaîne d'or entoure la coiffe de ce chapeau, une autre descend sur le chignon et se mêle aux beaux cheveux de la jeune femme. Des agrafes élégamment découpées ornent le haut du corsage et brillent sur l'épaule; le corsage lui-même est bordé d'un galon d'or. Ajoutez à tant de joyaux un collier, des boucles d'oreilles, des bracelets. On ne s'étonne pas trop, devant une pareille ostentation, que les autorités qui, à cette époque, se mêlaient de

beaucoup de choses, aient fait subir à Mme Rembrandt une réprimande sur le luxe de ses toilettes et le nombre exagéré des pierreries qu'elle portait; c'est aussi une des prodigalités qu'on a reprochées, non sans motif, à son mari. Le plus récent de ses biographes, M. Vosmaer, cherche à l'en justifier et prétend que la plupart des joyaux de Saskia n'ont existé qu'en peinture. Je ne suis guère de son avis; il est clair pour moi, à voir comment Rembrandt les a représentés, qu'il les avait bien réellement sous les yeux. On sait son ardent amour pour sa jeune et belle épouse; et, après tout, ce n'est pour un mari la façon de se ruiner, ni la plus coupable, ni la plus commune, que de donner trop de pierreries à sa femme. On est presque tenté d'excuser son luxe, quand on voit de quel éclat à la fois très-

vif et très-limité il fait reluire tout cet or et scintiller ici un diamant, là un rubis. C'étaient pour lui autant de moyens légers et charmants d'arrêter au passage un rayon, d'émailler de quelque gai reflet les parties à demi obscures de sa toile, et, pour employer un terme usité par les peintres, d'accrocher la lumière. Le même goût lui faisait rechercher avidement les lourdes étoffes de velours, de damas, de brocart, dont les larges plis divisent la lumière par masses, les grandes plumes ondoyantes, les épaisses fourrures, les armures dorées ou damasquinées, et surtout les abondantes chevelures soyeuses et luisantes, les longues barbes ondulées, nuancées de gris et de blanc; tout cela, chez lui, donnait lieu à des oppositions du jour et de l'ombre, à des effets imprévus et hardis.

Quant à la couleur, sous sa brosse,

elle est non moins puissante que neuve; elle ne ressemble ni à celle des Vénitiens ni à celle des Flamands. L'une et l'autre cependant méritent une vive admiration. Il n'est peut-être personne qui, ayant parcouru les galeries du Louvre, ne se soit arrêté, surpris et charmé, par le splendide coloris du Titien, de Paul Véronèse ou du Tintoret, dont les œuvres sont pour les yeux un enchantement et une fête. *L'Adoration des Mages*, de Rubens, au musée de Bruxelles, est un splendide exemple du coloris de ce grand peintre; on y voit, prosternés devant la Vierge et l'Enfant, un des rois-mages enveloppé d'un vaste manteau en brocart d'or; un autre est couvert des larges plis d'une robe écarlate, tandis qu'un jeune nègre, habillé d'une sorte de gaze d'un vert foncé, fait ressortir plus puissamment les couleurs éblouissantes des

costumes de ses maîtres. Dans les deux écoles de Venise et de Flandre, les tons différents sont nettement définis et ont des limites arrêtées. Chez Rembrandt, il en est tout autrement : il excelle à rendre l'effet des vapeurs mobiles qui semblent nuancer toutes les couleurs, les mêler, les rendre incertaines et inégales. Il serait souvent très-difficile de donner un nom à telle ou telle nuance dont le maître a revêtu les personnes ou les objets. Si l'on pouvait employer ici un terme de blason, je dirais que, lorsque deux couleurs se touchent, il met *de l'une dans l'autre* [9]. Regardez de près, dans une peinture de Rembrandt, un manteau noir sur une robe jaune, vous trouverez que chacune de ces deux couleurs voisines semble avoir déteint sur l'autre ou s'y réfléchir : il y aura du noir dans le jaune et du jaune dans le noir.

J'admirais, il y a peu de temps, l'œuvre la plus fameuse du maître, la prétendue *Garde de nuit* d'Amsterdam. La petite fille richement vêtue, qui porte l'oiseau, prix du tir, est éclairée d'une lumière qui semble magique; elle a une robe d'un jaune pâle surmontée d'une pèlerine bleuâtre. Mais ces deux nuances très-douces se rapprochent tellement l'une de l'autre et s'effacent si mystérieusement sous la lumière, qu'il faut quelque attention pour les distinguer parmi l'or et les perles dont tout le costume est rehaussé. Il n'est pas même nécessaire que le peintre ait ainsi couvert de joyaux ses personnages pour faire luire sur eux je ne sais quels reflets singuliers et somptueux. On a dit avec raison, qu'il semble avoir broyé ensemble des diamants, des saphirs, des émeraudes, des rubis, et en avoir jeté

sur quelques parties de ses ouvrages la poudre étincelante. C'est pour donner une idée de ces effets de couleurs si harmonieux et si délicats, qu'un critique, Fiorillo, s'écriait avec quelque exagération, qu'à côté d'une toile de Rembrandt, toute autre peinture ressemble à une carte de géographie[10].

On a distingué trois manières successives chez le grand artiste : la première où les contrastes sont moins saisissants, la fougue du pinceau plus contenue, et qu'on a appelée sa manière *fondue;* c'est celle qu'a prise de lui un de ses plus éminents disciples, dont les œuvres ressemblent peu aux siennes, Gérard Dou[11]. Plus tard, la touche grasse, les empâtements épais, la patine dorée qu'il semble jeter sur son œuvre, valurent à sa seconde manière l'épithète triviale de *beurrée*. Quant à la dernière, c'est la

plus hardie des trois : la verve impétueuse, ou, comme on dit, la *furie* du travail, la certitude magistrale avec laquelle des traits qui semblent jetés au hasard, concourent de la façon la plus vigoureuse à l'effet général, en un mot, tout ce qui indique le dédain des petits moyens et la pleine virilité du génie, tels sont les traits caractéristiques de Rembrandt arrivé à son apogée. Un portrait de vieille femme à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg est ce que j'ai vu de plus prodigieux sous ce rapport. Regardez de près ses mains posées sur ses genoux, vous ne distinguez que de rudes coups de brosse jaunes, rouges, bleus, nulle part la couleur de la chair, ni même un dessin intelligible; mais reculez de quelques pas, et rien au monde ne pourrait être plus vivant, plus naturel que ces mains âgées, ridées, amaigries, où le sang

court dans les veines sous la peau ; ce qui, de trop près, ne ressemblait à rien, a pris tout à coup les proportions les plus exactes, les tons les plus chauds et les plus vrais. Aussi le maître se moquait-il de ceux qui regardaient de trop près ses peintures :

« Éloignez votre nez de la toile, disait-il un jour à quelqu'un : les couleurs à l'huile sont malsaines à sentir de trop près. »

Dans cette méthode si primesautière, tout est conséquent et lié, tout remonte à un même principe ; aussi je m'aperçois, qu'en voulant ne parler encore que de la couleur, je viens de prononcer le mot de dessin. Sous ce rapport, comme sous tous les autres, le chef de l'école hollandaise a son procédé dont il a trouvé la première indication dans la manière de voir particulière aux habitants des pays hu-

mides. Ces contours sévères et serrés qui pour le regard d'un Méridional bornent les objets, étant peu visibles en Hollande, Rembrandt s'en est passé avec une parfaite aisance; ce que les graveurs appellent des *traits enveloppants*, se rencontre rarement dans ses eaux-fortes, ses dessins ou ses tableaux. Ici, comme en toutes choses, c'est le relief qui, pour lui, est l'essentiel; je dirais presque qu'à ses yeux le relief est tout; il n'a pas besoin de la ligne; il voit avant tout, et il reproduit d'abord, tout ce qui avance vers le spectateur, tout ce que le jour met en saillie; le reste est plus ou moins indiqué ou même fait défaut. Tout ce qui, fût-ce dans le contour des objets, est inutile à l'intelligence ou à l'effet, est négligé avec une suprême indifférence. Mais cette inégalité volontaire entre cer-

taines parties du modèle fortement tracées, et d'autres ou légèrement accusées ou supprimées à dessein, n'ôte rien chez Rembrandt à la correction, à la consciencieuse solidité de son œuvre. La charpente osseuse de ses personnages, leur musculature sont toujours vraies dans tout ce qu'il en laisse voir, et il n'y a rien d'inconséquent ou de contradictoire dans ses omissions volontaires.

A cette réalité dans la construction des choses représentées, se lie une vérité éloquente dans le mouvement. C'est la misère du peintre et plus encore du sculpteur d'être réduit à choisir dans toute la série des mouvements dont le corps humain est susceptible, un instant unique où la figure doit demeurer, comme si elle était frappée à jamais d'une immobilité éternelle. L'attitude, quelque

animée qu'elle puisse et doive paraître, n'est, à vrai dire, ni un mouvement, ni un ensemble de mouvements, mais une perpétuelle immobilité. La grande habileté de l'artiste consiste donc à choisir une pose tellement expressive qu'elle indique à la fois, s'il se peut, le mouvement antérieur à celui que représente l'image, et le mouvement qui va suivre; il faut, dans une certaine limite, que le présent, seul matériellement visible sur la toile, soit tellement significatif, qu'il force l'esprit des assistants à imaginer aussitôt, et à coup sûr, et à la fois, quelque chose du passé et quelque chose de l'avenir. Rembrandt avait au plus haut degré ce don, cette intuition des esprits créateurs qui saisissent dans tout un drame l'instant où la situation de chacun des personnages peut faire deviner, que dis-je, peut faire sentir avec force, ce qui se

passe en eux et autour d'eux. Je prendrai pour exemple *le Sacrifice d'Isaac*. Dans une eau-forte et dans un tableau, il a résolu de deux manières diverses le problème que voici : Faire comprendre au spectateur tout ensemble la réalité du péril d'Isaac et la certitude de sa délivrance. Le jeune homme, dépouillé de ses vêtements et lié sur le bûcher, tend la gorge volontairement; il est prêt; toute idée de résistance de sa part est absolument repoussée. Son père a saisi le couteau; aucune hésitation ne se trahit sur ses traits ou dans son attitude, malgré la douleur immense qu'on y voit empreinte. Cependant l'ange, au lieu de se contenter d'appeler de loin Abraham, ce qui ne rassurerait pas suffisamment le spectateur, saisit (d'après l'une des deux compositions) le bras droit du patriarche dont la main s'ouvre et laisse

échapper l'arme de mort. Le couteau qui tombe n'a pas eu le temps de toucher terre ; et c'est dans cet instant infiniment court que se passe la scène. Isaac, les yeux bandés, n'a rien vu ni entendu : il attend encore, muet et résigné, le coup fatal ; mais déjà Abraham, en qui la surprise et la joie succèdent à la plus cruelle angoisse, sait que son fils est sauvé, et le spectateur le voit comme lui. Dans l'autre composition, la main du patriarche tient encore le fer, mais l'ange qui apparaît derrière lui a saisi de chaque main un de ses bras, et le réduit ainsi tout à coup à l'impossibilité de frapper.

L'art de grouper se remarque au même degré chez notre peintre dans des œuvres très-différentes. Ainsi, bien d'autres, avant Rembrandt, avaient été chargés par une des compagnies de

tireurs, nombreuses alors chez les Hollandais, de représenter dans un même cadre les portraits de tous ses membres. Plusieurs peintres avaient exécuté consciencieusement, mais sans le moindre effort d'imagination, cette monotone commande. Quelques-uns, comme on le voit au musée de Rotterdam, avaient simplement rangé sur une vaste toile plusieurs séries de portraits en buste, indépendants les uns des autres; la plupart avaient étagé sur une, deux, ou trois lignes, les sociétaires, les uns à côté des autres, le premier rang assis, le second debout, et quelquefois le troisième sur une estrade ou un perron, de telle sorte qu'avec une aiguille et un fil, il serait facile de faire de toutes leurs têtes un collier ou un chapelet. C'est pour exécuter à sa façon un mandat de ce genre que le maître amsterdamois a peint cette œuvre

vaste et immortelle qu'on appelle, bien mal à propos, *la Ronde* ou *la Garde de nuit*, puisque la scène se passe au grand jour et en plein midi[12]. Par une large porte cochère sortent du bâtiment spécial, qui, suivant la coutume, a été construit à l'usage et en l'honneur de la corporation, les membres d'une société d'arquebusiers précédés de leur capitaine et de son lieutenant. Ceux-ci, s'entretenant avec animation, sont déjà sur le pavé de la rue, et précèdent d'un pas ou deux les hommes qu'ils commandent. A l'extrême droite, le tambour de la troupe, qui paraît être en retard, s'avance en hâte; dans l'angle opposé, c'est un jeune garçon qui se précipite en avant pour mieux voir défiler le cortége. Derrière les deux officiers se pressent confusément leurs subordonnés, dont plusieurs apprêtent leurs armes en marchant, tandis que l'un

d'entre eux élève d'une main ferme le drapeau de la société. Il résulte de cette disposition que le plan du groupe a trois pointes qui avancent vers le spectateur : les commandants au centre, l'enfant et le tambour à l'extrémité des deux ailes ; entre le tambour et les officiers tout est sombre, le jour étant intercepté par ces deux hommes ; mais la lumière qui vient en diagonale de haut et de gauche, éclaire vivement au contraire l'espace qui sépare les deux chefs du garçon qui court ; et c'est au fond de ce vide puissamment illuminé par un rayon de soleil, que se présente de profil la féerique figure de petite fille dont j'ai déjà dit un mot. Cette disposition savamment irrégulière fait de toute cette troupe qui sort, joyeuse et bruyante, de son lieu de réunion pour se livrer à un exercice passionnément aimé, un flot de vie qui

semble prêt à envahir le spectateur. Ce qui ajoute à l'illusion, c'est que le tableau est placé très-bas, et que, à une seule marche près, le sol sur lequel se meuvent tous ces personnages de grandeur naturelle fait suite au plancher où se trouvent les visiteurs du musée. On prétend que plus d'un, assis en face de cette bouillante cohue qui lui semblait marcher sur lui, a été tenté de se lever et d'écarter son siége pour les laisser passer. C'est à peine si on peut traiter cet éloge d'hyperbole.

Quelquefois le système de composition suivi par notre maître est si étrange, si hardi, que je ne conseillerais à personne de l'adopter, et cependant son audace a été, à maintes reprises, couronnée de succès. C'est ainsi qu'ayant esquissé sur une toile Jean-Baptiste prêchant (sans auréole, sans croix, sans ce manteau de fourrures que lui assi-

gne une traduction inintelligente et vulgaire de l'Évangile), il fit coudre d'autres morceaux de toile à droite, à gauche, au-dessous du premier, à mesure que se présentaient, à son inépuisable imagination, de nouveaux groupes d'auditeurs. Bientôt, se représentant la foule des voyageurs arrivés à Beith-Abara pour le passage du gué et des âmes religieuses et pénitentes accourues pour écouter le dernier des prophètes, il continua d'agrandir par de nouvelles additions en tous sens le champ de son tableau, qui, en définitive, se trouve peint sur neuf toiles juxtaposées. La clef de cette singulière méthode est dans l'habitude constante de son esprit, on pourrait dire de son œil, qui, se fixant dès l'abord sur le point central d'une scène, pouvait ensuite, à volonté, augmenter ou diminuer le nombre des détails secondai-

res ou des figures accessoires qu'il faisait graviter autour du centre.

Un point essentiel où nul n'a surpassé le grand Hollandais, un art particulier qui achève de rendre clair et saisissant le sujet qu'il avait choisi, c'est la sincérité et la puissance de l'expression qu'il savait donner à ses têtes. Un exemple frappant me revient à l'esprit; c'est un petit tableau du musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, où Joseph est calomnié devant Putiphar par sa femme. Rien ne ressemble moins à cette scène sans apparat, mais fortement conçue, que le célèbre tableau de Guérin où Hippolyte est calomnié de la même manière par Phèdre devant Thésée. Joseph fait un geste d'étonnement et d'indignation naïve qui ne rappelle en rien la pose classique de l'Apollon du Belvédère, mais qui n'est que plus

convaincant et plus naturel. L'indigne femme est seule assise entre les deux hommes debout; elle ramène avec une pudeur exagérée les plis de sa robe, jusque sous son menton, et elle ment avec une habileté qui doit tromper son mari, trop intéressé à la question pour demeurer impassible, mais dont la perfidie saute aux yeux du spectateur. Il y a là un effet complexe d'expressions où chaque figure, attentivement examinée, explique les deux autres et contribue à produire une impression d'ensemble aussi vive que les meilleures scènes de Molière dans ses profondes peintures du cœur humain, ou de Shakespeare dans le pathétique.

Ce n'est pas au hasard que nous prononçons ici ce dernier nom. Shakespeare et Rembrandt, ces deux géants du Nord, ont su tirer le même parti des contrastes et jeter dans les âmes

par quelques traits magiques la terreur, la pitié, l'attendrissement[13]. Il n'y a rien de plus lugubre, il n'y a pas de scène d'horreur plus navrante chez le sombre dramaturge anglais que dans telle toile de Rembrandt ou telle étrange gravure de lui à l'eau-forte. Sa grande crucifixion, qui est à Munich et dans des proportions un peu plus considérables à Saint-Pétersbourg, est une scène d'épouvante et de pitié si poignante, si cruelle, que nous ne voudrions pour rien au monde l'avoir constamment sous nos yeux. Ce cadavre blafard et flasque, aux pieds déjà roidis, se laisse aller d'une manière si hideuse, entre les mains des hommes qui le détachent de la croix et de ceux qui le reçoivent dans leurs bras; au milieu des ténèbres angoissantes dont s'enveloppe toute la nature, ce cadavre est éclairé d'une lumière si impitoyable et si

triste; les attitudes très-diverses des vivants expriment si péniblement leur deuil ou leur désespoir, que cette œuvre muette ressemble à un long cri d'amère désolation.

Ailleurs, c'est le cœur déchiré d'un père qui fournit au tragique peintre un thème digne de lui. Le vieux Jacob reconnaît la robe de son fils bien-aimé dans le vêtement ensanglanté que lui présentent, avec le trouble d'une mauvaise conscience, deux des frères jaloux et dénaturés qui ont vendu Joseph. Il semble, à voir ce que souffre le vieillard, que Rembrandt avait pu lire dans l'original l'exclamation terrible qu'arrache à Jacob sa douleur et qui n'est que faiblement rendue dans toutes les traductions en langue occidentale. Mais ce n'est pas assez pour l'artiste d'avoir mis en présence la sombre inquiétude de deux mauvais cœurs et

l'effroyable torture d'une âme de père ; il a relevé encore tout ce que la scène a de pathétique par un contraste ingénieux puisé dans les données mêmes du récit qu'il mettait en scène. Lorsque les frères de Joseph reviennent sans lui, sous la tente du patriarche, ils le trouvent naturellement essayant de se consoler de Joseph absent par les grâces enfantines du jeune Benjamin ; c'est un petit garçon de cinq ou six ans qui, debout auprès de son grand-père, se renverse à demi sur ses genoux avec la nonchalante liberté d'un enfant à qui tout est permis. Son petit bras est étendu sur son aïeul et sa main tient un oiseau, la seule chose qui l'occupe ; il ne comprend, il ne sait rien de ce qui se passe autour de lui, il n'a pas eu le temps d'être étonné ou effrayé de la tunique sanglante qu'il n'aperçoit pas encore, ni du désespoir dont il va être

témoin, et l'insouciance innocente avec laquelle il ne songe qu'au petit oiseau qui lui sert de jouet fait ressortir, par un éloquent contraste, le malheur et le crime qu'il ignore.

Quant à l'invention enfin, le procédé de Rembrandt ressemble à celui que me faisait remarquer un jour en Shakespeare ce peintre d'une âme si élevée, d'une imagination si poétique, Ary Scheffer. D'où vient, demandait-il, que, même en créant des personnages ou des situations fantastiques et impossibles, Shakespeare reste vrai, intéressant, touchant, riant ou effrayant à son gré, et toujours acceptable pour l'esprit de ses lecteurs dans ses inventions même les plus chimériques? C'est qu'au lieu de prendre l'abstraction pour point de départ et d'inventer ensuite une forme afin d'en revêtir une idée, Shakespeare commençait par

observer le réel, l'étudier à fond, s'en rendre maître; et c'était ensuite la réalité agrandie, éclairée, transformée à son gré, qui s'idéalisait dans son imagination. Cette marche est celle que Rembrandt a toujours suivie; c'est par ce chemin qu'il est arrivé si haut.

Du reste, infatigable inventeur, il n'était jamais las de créer. Il est curieux et instructif de voir dans les collections de ses dessins et de ses eaux-fortes comment il revenait sans cesse, non-seulement aux sujets où il avait le moins réussi, mais à ceux mêmes qu'il avait le plus supérieurement traités, fût-ce dans des tableaux à l'huile. Il les remaniait, les prenait à un point de vue parfois entièrement nouveau et les voyait sous une autre face. Ses nombreuses *dépositions de croix*, ses dramatiques et sublimes *résurrections de Lazare*, ses *présentations au temple*

sans cesse variées, témoignent de la plus rare fécondité. C'était trop peu pour lui, quand un problème l'avait séduit, de ne lui trouver qu'une solution.

D'après tout ce qui précède, on peut se demander dans quel rang, parmi les artistes, il faut placer Rembrandt ; pour employer le langage des classifications usitées de nos jours, faut-il le mettre parmi les réalistes ou le compter au nombre des adeptes de l'idéal ? Chacun peut être tenté de répondre à cette question selon ses préférences et ses goûts. Il est impossible de nier qu'à certains égards Rembrandt ne soit réaliste au plus haut degré, jusqu'à l'excès; il paraît professer le principe qu'il n'existe pas de non-valeurs dans la nature, et qu'un sujet quelconque, un modèle insignifiant ou laid, ne demandent, pour devenir intéressants, qu'à être traités avec un art

supérieur. Aussi ne recule-t-il devant aucun détail repoussant ou ignoble, devant aucune laideur ni morale, ni physique[14]. Je dois avouer qu'à cet égard il me semble quelquefois se laisser entraîner au delà de toutes les bornes. Je m'intéresse faiblement, je l'avoue, à l'étal de boucher, aux viandes crues et saignantes, et au bœuf écorché qui, sans personnages ni autres accessoires, font l'unique sujet d'un de ses tableaux du Louvre. Il y a là cependant un mérite de difficulté vaincue et, comme à l'ordinaire, de clair-obscur, qui fait accepter une donnée si peu séduisante. Mais Rembrandt me blesse dans l'admirable composition où il a représenté la tempête du lac de Génézareth, la barque des apôtres jetée obliquement en travers de l'espace et comme ballottée par un vent terrible qui menace de la renverser, les disciples terrifiés dans

toutes les attitudes d'une lutte désespérée contre le péril, et Jésus, seul calme, s'éveillant tranquillement au bruit de leurs cris d'épouvante ; l'œuvre est merveilleusement conçue, d'un seul jet plein d'ampleur et de vie; mais pourquoi l'auteur s'est-il cru obligé de placer au premier rang, en face de son spectateur, un apôtre à qui la tempête donne le mal de mer?

Je veux bien qu'en représentant Ganymède enlevé par l'aigle, le maître ait pris ce sujet mythologique du côté de la prose, et qu'il se soit donné pour tâche de représenter l'enfant tel que pourrait l'être un petit garçon de quatre ou cinq ans, emporté par un oiseau de proie; je veux bien que dans les serres puissantes de l'aigle, tous les vêtements de l'enfant se retroussent jusque sous les bras et laissent à découvert son petit corps tremblant de

peur; je consens même à ce que l'effroi le fasse crier, pleurer, et, si on le veut absolument, lui fasse faire une assez laide grimace; mais il est tel effet d'une terreur puérile, ridiculement repoussant, et dont l'artiste n'aurait pas dû nous offrir le spectacle désagréable.

Enfin, dans la vaste composition dont Jean-Baptiste est le centre, il pouvait être bon de marquer qu'au milieu d'une foule venue de loin, amassée de tous côtés, il se passe, en dehors du groupe principal, des incidents imprévus et divers; mais n'est-ce pas pousser par trop loin à cet égard le naturalisme que de nous faire assister, dans un coin du tableau, à la naissance d'un enfant trop pressé de venir au monde? Ceux qui prétendent que la peinture doit reproduire toutes choses sans choix ni exclusion seraient bien difficiles si d'aussi grandes audaces ne leur suffi-

saient pas pour reconnaître notre peintre comme réaliste au plus haut degré.

On a surnommé Rembrandt le *peintre des gueux*, et nul, pas même Callot, n'a droit à ce titre plus que lui. Tableaux, eaux-fortes ou dessins, les œuvres du Hollandais abondent en figures populaires et déguenillées, dont les haillons déchiquetés sont infiniment pittoresques. Je pensais à lui, j'aurais aimé l'avoir pour compagnon de voyage dans le quartier des Juifs à Varsovie, au milieu de ces types étranges, à demi orientaux, de ces hommes dont la figure virile et basanée fait un contraste bizarre avec deux longues boucles de cheveux noirs et luisants qui pendent sur leurs joues. Au milieu de ces loqueteux, chacun a un caractère particulier et se drape avec plus ou moins de fierté ou d'insouciance dans des guenilles où tout

ce qui n'est pas un trou est une tache. Avec quelle science profonde, quel goût singulier et hardi, Rembrandt fait valoir de pareils modèles, fait jouer la lumière à son gré sur leurs traits accentués et fait étinceler dans la pénombre l'éclair de leur grand œil noir!

Mais ce peintre des gueux, qui jetait avec tant de complaisance toute la magie de son art sur les sordides livrées de la mendicité, n'est ni moins original, ni moins poëte, quand il prend pour thème l'élégance des grands seigneurs ou même la beauté coquette et parée des femmes du monde. J'ai cité déjà un des nombreux portraits de Saskia Rembrandt en grande parure; je pourrais renvoyer à deux portraits du peintre lui-même qui sont au Louvre, et qui le représentent dans la force de l'âge, vêtu de velours, paré de chaînes d'or et de pierreries et por-

tant sur toute sa personne le cachet d'une élégante fierté. Les fameux portraits de M. et Mme Day, à Amsterdam, ceux du bourgmestre Six et de sa mère ont, à des degrés divers, le charme d'une rare distinction [15].

A qui s'étonnerait de trouver un portraitiste si exquis, digne et heureux rival des Van Dyck, des Velasquez et des Titien, dans le peintre des mendiants juifs d'Amsterdam, je répondrais simplement que pour un véritable maître de l'art, tout ce qui est humain est digne d'intérêt, que tout ce qui a un caractère nettement accusé offre un thème à l'observateur, une donnée féconde à l'artiste, et que, idolâtre avant tout des contrastes du jour et de l'ombre, Rembrandt aimait (pour revenir à une expression employée plus haut) accrocher tour à tour un rayon de lumière à une aigrette en brillants ou aux

trous d'une guenille. Après tout, un gueux ou un prince n'est qu'un homme, et la même supériorité d'intelligence et d'exécution, qui se complaît à représenter l'un, peut triompher dans la peinture de l'autre.

Cependant si Rembrandt, élégant ou grossier à son choix, était souvent et éminemment réaliste, il fut en d'autres moments aussi idéaliste qu'il est possible de l'être. Le fantastique et le réel, le possible et l'impossible lui sont également familiers. Nous avons désigné comme un des sujets de prédilection dont son imagination était obsédée, la Résurrection de Lazare. Quelle conception sublime que cette eau-forte célèbre où Jésus, debout à côté du sépulcre ouvert, grandi par la pierre même du tombeau qui est sous ses pieds, est vu presque de dos, comme si cette figure puissante était trop mystérieuse pour

être montrée de face aux spectateurs. Il lève le bras avec un geste plein de grandeur et d'autorité. A son commandement, le mort, aux traits amincis et décharnés, se réveille étonné et se soulève, tandis que du fond de la tombe, une vive lumière éclate, se répand de tous côtés, illumine la grotte funèbre et fait voir sur les visages des deux sœurs une joie à peine sûre d'elle-même et dans les attitudes vigoureusement contrastées de tous les assistants, les degrés divers de la terreur, de la stupéfaction et de l'enthousiasme.

Une des figures les plus étonnantes de Rembrandt au point de vue de l'idéal, c'est celle de l'ange qui, dans le tableau du Louvre, s'envole après avoir rendu la vue au vieux Tobie. Sur le seuil de leur demeure, le vieillard, sa femme et la jeune Sarah se prosternent pleins de vénération et de grati-

tude, tandis que l'ange, magnifiquement vêtu, a pris un rapide essor et remonte au ciel les ailes déployées. Ce mouvement imaginaire, contraire à toutes les lois de la nature, a été cependant compris avec une telle force d'imagination, a été exprimé d'une façon si plausible et si grandiose; il y a tant d'aisance et de vie dans le mouvement de cet être céleste qui, ayant achevé ici-bas sa tâche bienfaisante, remonte à la patrie pour laquelle il est fait; cette donnée, en apparence malheureuse, d'un corps humain vu de dos et d'en bas, au moment où au lieu de tomber, il s'élève, est réalisée avec tant de bonheur, qu'on reconnaît là un génie également puissant, également riche dans le monde idéal et dans celui des réalités matérielles.

Ce que Rembrandt a fait en ce genre de plus surprenant, c'est peut-être un

dessin, aujourd'hui perdu, mais que la gravure a reproduit et qu'on appelle *le fauteuil vide;* il s'agit de représenter une scène dont le personnage principal, on peut le dire à la lettre, n'y brille que par son absence. A diverses reprises, l'artiste avait représenté le Christ entre les deux disciples d'Emmaüs; il a voulu tenter quelque chose de plus et peindre l'instant où, après avoir prononcé la prière d'usage en rompant le pain, le Maître a disparu. Dans une modeste chambre est dressée la table d'un repas rustique; sur le premier plan est assis devant cette table un disciple dont les mains jointes, les doigts entre-croisés en signe de recueillement pendant la prière, n'ont eu que le temps de se séparer à demi et se touchent encore, tandis qu'il contemple, confondu de surprise et d'admiration, la place que son maître

vient de laisser vide. Son compagnon, qui était assis en face de lui, a eu le temps de se lever; saisi d'effroi, il recule en se pressant contre la muraille, les deux mains levées et ouvertes, les traits bouleversés; lui aussi ne peut détacher ses regards du siége que Jésus occupait encore à l'instant; ce siége n'est pas éloigné de la table, comme si quelqu'un l'avait écarté pour se retirer, mais il est éclairé d'une splendide lumière, trace éblouissante et fugitive de la présence du ressuscité. L'idéalisme le plus outré ne s'est jamais élevé plus haut.

En résumé, si les preuves que j'ai essayé d'accumuler ne suffisent pas, si mes lecteurs, peu disposés peut-être à en croire sur les beaux-arts un homme qui ne fait pas profession de les cultiver, fidèles d'ailleurs à une habitude très-invétérée parmi nous, hésitaient à

admirer et à croire *sans la garantie du gouvernement*, je les renverrais aux paroles suivantes d'un critique savant qui a la charge officielle de répartir, dans les catalogues du Louvre, l'éloge et le blâme aux peintres des temps passés. « Rembrandt, dit-il, est du nombre de ces rares génies qui découvrent dans l'art une face nouvelle, inventent des procédés à leur propre usage, et qui, parce qu'ils n'imitent personne, trouvent de nombreux imitateurs. L'expression profonde et pénétrante de ses têtes, la vérité de ses gestes, l'énergie et la finesse de son dessin, la chaleur puissante de sa couleur, l'harmonie mystérieuse de son clair-obscur, font de Rembrandt, malgré ses incorrections, ses bizarreries nombreuses et l'imitation de formes trop souvent laides, un des plus grands magiciens de la peinture. » (*Notice des tableaux ex-*

posés dans les galeries du Musée impérial du Louvre, par Frédéric Villot, conservateur des peintures, 2e partie, 2e édition 1855, p. 211, 212.)

Lorsqu'un penseur et un critique mort depuis, Gustave Planche, chercha quels sont les grands peintres qui par leur originalité, leur esprit d'invention et la puissance du génie ont droit au premier rang, il inscrivit sur cette liste d'élite Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, le Corrége, Titien, Rubens et Rembrandt. Il tenait peu sans doute au nombre sept qui lui avait fait donner à cette réunion de maîtres hors ligne le nom d'Heptarchie, emprunté aux petits rois saxons d'Angleterre. Je serais tenté d'éliminer de ce tableau Titien, admirable peintre qui n'est nommé là que comme chef des Vénitiens, mais qui n'est pas un inventeur; je ne conteste ni son immense

talent ni sa brillante originalité, mais je n'admets pas qu'il ait donné à l'art des ressources nouvelles; je ne trouve pas en lui la spontanéité créatrice des autres; et je mettrais à sa place Velasquez, beaucoup plus neuf et plus varié[16].

Quant à Rembrandt, son rang ne peut lui être contesté, et il demeure d'autant plus éminent comme grand inventeur qu'il est venu le dernier. Seul entre les héros de l'art que nous venons d'énumérer, il était protestant, profondément pénétré du principe de liberté, du goût d'indépendance, des tendances individualistes que le protestantisme a mis en vigueur.

Nous nous proposons de rechercher si le dernier des sept rois de la peinture est, à quelque degré, redevable de sa gloire à l'élément libéral, à l'esprit d'individualisme de la réforme.



III

Avant d'examiner ce que Rembrandt a dû au principe individualiste ou protestant, je suis obligé de remonter peut-être un peu haut, et je dois demander à mes auditeurs la permission de leur faire subir une préface. Je sais qu'en ceci j'abuse peut-être quelque peu de ma position. Quant à la préface qui est en tête d'un livre, on a la ressource de la laisser de côté, et le lecteur ne se fait pas faute de passer outre, mais il n'y a guère moyen d'échapper à une préface dans une

conférence qu'on est venu entendre. Aussi je chercherai à abréger celle-ci autant qu'il sera en mon pouvoir, et je n'abuserai pas de la patience de mes auditeurs.

Si j'ai besoin d'une préface, voici pourquoi. J'ai à combattre un préjugé, un préjugé officiel, autoritaire, un préjugé dû au catholicisme, et lorsque je parle du protestantisme dans l'art, je sais que j'étonne, que je choque, que je trouble des idées arrêtées dans les esprits. Or, quand on dérange des idées que nous avons depuis longtemps adoptées, nous éprouvons une impression désagréable et nous y résistons.

En général, on ne reconnaît dans les arts, au point de vue religieux, que deux tendances : d'abord l'art païen qu'on déclare irréligieux, immoral, charnel; puis l'art catholique, qui passe pour seul chrétien, seul religieux, qui

est austère, ascétique, et qui a des admirateurs très-fervents et très-exclusifs. Quant au protestantisme, il est convenu parmi les gens du monde, même parmi les artistes, qu'il n'entend rien aux beaux-arts, et que, au fond, il leur est hostile. J'ai un mot à dire sur chacune de ces trois assertions.

D'abord est-il vrai que l'art païen soit essentiellement irréligieux, impie, charnel, abominable? Je ne le pense pas. Au fond de la nature humaine il y a des besoins religieux qui ont cherché à se satisfaire plus ou moins dignement dans toutes les religions. On peut prouver qu'en réalité il n'a jamais existé au monde qu'une seule religion, souvent faussée, corrompue, incomplète, mais chez certains peuples plus pure et meilleure. De là résulte que croire l'art religieux impossible en dehors de telle ou telle religion spéciale, c'est

supposer qu'avant l'apparition de cette forme religieuse au monde, l'homme était organisé autrement, n'était pas le même être. J'affirme, au contraire, par ce que j'ai vu, par ce que j'ai senti, qu'il y a dans l'art païen des éléments religieux véritables, dignes de respect. C'est l'impression que j'ai éprouvée quand je me suis trouvé pour la première fois, dans le midi de l'Italie, dans ce qu'on appelait autrefois la Grande-Grèce, à Pœstum, en présence d'un vieux temple grec d'ordre dorique, et je me disais devant ce monument si majestueux, si grandiose, et si simple en même temps, que, pour ne pas trouver dans ces ruines un sentiment religieux profond et sublime, il faudrait être bien peu accessible aux émotions, aux impressions dont ce sentiment est la source. Il existait chez les vieux Grecs un vrai sentiment reli-

gieux, et il se traduit par la magnificence des grandes lignes horizontales, par la fermeté et la solidité des colonnes doriques, qui sans piédestal, sortant directement du sol, portant presque sans intermédiaire l'architrave, présentent une harmonie sévère, un aspect de gravité et de puissance, qui donnent l'idée de la durée et de la sérénité. Il règne dans les grandes lignes de ces temples, où tout est horizontal, une imposante simplicité; leur architecture calme et grandiose fait planer avec majesté sur tout ce qui les entoure une pensée religieuse, le sentiment du divin.

J'ai à peine besoin d'ajouter qu'à mes yeux l'architecture gothique est plus pieuse encore, qu'il y a là des éléments religieux plus complets, que les espérances, les souffrances, les besoins, les aspirations de l'âme s'y ma-

nifestent avec plus d'étendue et de profondeur, que les pensées s'y élèvent plus haut et semblent s'élancer dans les cieux avec les belles flèches des cathédrales. Mais, parce que je comprends, parce que j'admire ce langage chrétien que l'architecture catholique a su parler avec éclat et avec grandeur, je ne veux pas perdre le droit de comprendre et de sentir aussi une pensée religieuse qui me paraît sans doute incomplète, mais qui n'est pas moins empreinte d'une noblesse idéale.

Je ne demande plus, après ces réflexions, si l'art catholique est le seul art religieux, le seul absolument. Nous venons de voir que non. Ici encore je ne veux pas manquer de justice, et je dois reconnaître que j'ai vu avec une émotion vraiment chrétienne les œuvres par exemple de quelques moines

du moyen âge, comme Jean de Fiésole, qui dans son tableau du *Couronnement de la Vierge* au Louvre et dans bien d'autres, meilleurs encore, à Florence, a su donner un charme si exquis, une pureté si aimable, tant d'élévation, de recueillement, de ferveur, aux figures qu'il représentait. Certainement ce moine, qui se mettait à genoux quand il dessinait la figure du Christ, a su imprimer sur sa toile quelque chose de la piété profonde, intime, dont il était animé.

Il en est autrement de l'art catholique moderne. Dans un des chefs-lieux du vieux monachisme du moyen âge, à Assise, dans l'église de la Portioncule, j'ai vu, sous le dôme, la petite chapelle isolée qui recouvre la maison de saint François, et qui est ornée des peintures trop vantées d'Overbeck, notre contemporain. Over-

beck était un Allemand, protestant de naissance, qui s'était fait catholique, parce qu'il avait cru trouver à Rome et dans l'Église des papes la source du beau. Toutes ses figures m'ont paru froides, roides, manquant de beauté et de vie, comme le catholicisme de l'artiste manquait de spontanéité. Tout y respire l'effort. Tout y semble de convention; tout y est apprêté, vide, officiel, pédantesque, archaïque. On voit que l'artiste n'a pas senti, mais qu'il a essayé de sentir, qu'il s'est efforcé d'être persuadé : le sens vraiment chrétien, la ferveur, la foi, lui manquent; tout est artificiel, tout n'est qu'apparence, ce n'est pas la réalité spontanée et vivante.

Enfin se présente la question de savoir si l'art religieux a existé chez les protestants. Il ne suffirait peut-être pas de répondre que tels ou tels protestants

ont été de grands artistes. Ce pourraient n'être que de rares exceptions; il faut prendre les choses de plus haut et plus en grand. Peu importe que parmi les peintres de l'école hollandaise il se trouve un catholique comme Jean Steen, qui n'est pas des moins remarquables; l'école hollandaise est cependant protestante. On pourrait de même citer dans l'école flamande Jordaëns, le disciple et l'ami de Rubens, qui s'était fait protestant, ce qui n'a pas empêché l'école flamande d'être très-catholique.

Mais regardons au fond des choses : les plus grands peintres qui appartiennent à l'Église romaine étaient-ils bien réellement catholiques ? Je prends pour exemple Léonard de Vinci. Certes, s'il y eut jamais un grand homme dans le domaine de l'art, c'est celui-là. On ne peut pas dire qu'il soit

demeuré absolument étranger au sentiment chrétien. Il l'a traduit avec une vérité sublime dans cette fresque fameuse de la Cène, ce repas d'adieux du Christ et des Apôtres dont nous parlions plus haut. Il s'y montre rigoureusement fidèle à la donnée évangélique et il en tire un merveilleux parti. Mais qu'y a-t-il de catholique dans ce chef-d'œuvre? Rien. Un protestant ne l'eût pas conçu autrement. En d'autres occasions, le sens religieux fait défaut à ce grand maître. Il a au Louvre une grande toile qui représente un Bacchus, couronné de pampres, le thyrse en main, à peu près nu. Une tradition bien connue affirme que ce Bacchus, dans le principe, représentait un saint Jean-Baptiste prêchant au désert; le thyrse était alors la croix, et, sans doute, le saint n'avait pas de pampres sur la tête. Il

existe à Milan, dans l'église de Saint-Eustorge, un tableau tout pareil qui est bien un saint Jean et non un Bacchus. Je regardais aujourd'hui et j'admirais à côté du Bacchus, dans la même salle du Louvre, un très-beau tableau de Léonard de Vinci qui représente à mi-corps un jeune homme presque nu. Il montre le ciel d'une main et ses traits sont éclairés par ce sourire indéfinissable, demi-sensuel et demi-mystique, mais plein de grâce, que Léonard seul a su prêter à ses personnages, et qui semble dire tant de choses. Il est très-difficile de le décider à coup sûr, mais on a tout lieu de croire que cette fois l'artiste a voulu représenter un saint Jean-Baptiste et non un Bacchus. De tout ceci on peut conclure que, pour Léonard de Vinci, le catholicisme, l'idée dogmatique et autoritaire, n'avait pas une bien grande

valeur. Ce qu'il a de chrétien est emprunté directement à l'Évangile.

Mais ce n'est pas un cas exceptionnel que celui de Léonard. Croit-on que Raphaël lui-même fût vraiment catholique? Il y a de ce maître, au Vatican, dans le palais par excellence des papes, une fresque qui est la glorification de la théologie; c'est la réunion des grands théologiens, et parmi eux le peintre a mis, non-seulement Dante, cet ennemi acharné des Guelfes et de la domination des papes, mais Savonarole, un hérétique, tellement hérétique qu'il fut brûlé vif à Florence par la volonté expresse du pape Alexandre VI. Ce qui avait conduit Raphaël à prendre une si audacieuse liberté, c'est qu'il avait voué à l'un des plus fervents disciples de Savonarole, Fra Bartolomeo della Porta, une vive amitié. C'est en pleine connaissance de

cause que, dans le palais des papes, dans la maison même des successeurs de celui par les ordres de qui Savonarole, en sa qualité d'hérétique, avait été brûlé, Raphaël le représenta comme l'un des champions de la théologie chrétienne. Évidemment cela n'est pas d'une orthodoxie catholique irréprochable.

Quant à Michel-Ange, ses poésies existent, et nous savons comment après avoir passé de longues années dans des entretiens austères et religieux avec Vittoria Colonna, pour laquelle il ressentait une affection irréprochable et pure, il avait fini par s'entendre avec cette fervente protestante, sur maintes questions religieuses. Je ne dirai pas qu'il fut protestant, ce serait aller trop loin; mais s'il n'a jamais abjuré la foi catholique, il n'en est pas moins vrai qu'on a de Michel-Ange des poésies,

d'admirables sonnets, dans lesquels il se montre, à mon gré, sur certaines questions de dogme, beaucoup trop calviniste [17].

Tels étaient les représentants de l'art catholique au moment où la Renaissance, c'est-à-dire le réveil de la pensée, venait de se produire, et où naquit la Réforme, qui fut la fille légitime de la Renaissance, et en quelque sorte son couronnement.

Je répondrai enfin à la troisième question que j'ai posée : si dans l'art catholique il y a des distinctions à faire, si l'on n'y retrouve pas partout le sentiment religieux et chrétien, faut-il croire que le protestantisme soit l'ennemi des beaux-arts, qu'il soit en guerre avec le beau? Je le nie énergiquement. Il me serait facile de le montrer de diverses manières, soit par des considérations générales, soit par les

faits. Les faits surtout, dans toute leur force, viendraient prouver mon dire ; ces faits malheureusement, je ne puis que les indiquer ici, et je suis réduit par le temps à ne citer guère que des noms propres, mais ils suffiront.

Il y eut en France, au temps de la Réforme, un grand mouvement, un grand développement de l'art. Il a existé en notre patrie, dans toutes les branches des Beaux-Arts, une riche et puissante *tête d'école* entièrement protestante. Jean Cousin, qu'on a nommé le père de la peinture française, l'admirable sculpteur Jean Goujon, les architectes Ducerceau et Salomon de Brosse, qui ont construit le Pont-Neuf, une partie du Louvre et le Luxembourg, étaient protestants. Le compositeur Goudimel, le maître de Palestrina, qui devint plus tard le chef de l'école italienne, était protestant. Le coryphée

de la céramique, Palissy, était protestant[18]. Mais cette génération de grands artistes, si nationale, si pleine de vie, d'originalité et de séve, périt sous les coups de la persécution. Elle fut remplacée, sous les auspices des reines Catherine et Marie de Médicis, par l'imitation de l'art italien, par des maîtres florentins d'ordre secondaire comme le Rosso, Primatice et d'autres. C'est sous leur influence que la France a dù se contenter de vivre si longtemps d'un art inférieur, d'un art de convention, d'un art exotique.

Il y a quelque analogie entre ce qui se passa dans notre pays et ce qui se produisit en Allemagne. L'art y eut pour adeptes trois grands maîtres allemands : Lucas Cranach, Albert Durer et Hans Holbein. Tous les trois étaient non-seulement protestants, mais champions zélés, actifs du protestantisme.

Tous trois ont employé non-seulement leur influence personnelle, leur parole, mais leur crayon et leur pinceau à la propagation de l'idée protestante. Pourquoi, après cette première génération, y a-t-il eu en Allemagne comme une destruction de l'art? Pour deux motifs jusqu'ici à peine indiqués : le premier, c'est la guerre de Trente ans, que l'un des maîtres de l'histoire me disait, il y a peu de jours encore, avoir été plus destructive que les grandes guerres de l'Empire et les plus terribles luttes dont l'histoire moderne ait fait mention. Au point de vue de la peinture, de la littérature, de la prospérité intellectuelle, l'Allemagne, par la guerre de Trente ans, a perdu plus qu'il n'est possible de dire.

Mais ce n'est pas tout, et ici j'invoquerai l'autorité d'un savant allemand, malheureusement peu connu en Fran-

ce, quoique l'année dernière la *Revue des Cours* ait publié de lui une admirable leçon. M. Woltmann, auteur d'un grand ouvrage sur Holbein et ses travaux [19], a déclaré, preuves en main, que ce qui a tué l'art protestant en Allemagne, c'est surtout l'orthodoxie, le dogmatisme ; ce sont les règles étroites qui faisaient qu'au lieu de représenter les sujets religieux selon son inspiration personnelle, fervente, vivante, chacun se croyait obligé de les reproduire conformément aux strictes définitions des Confessions de foi. Si ce système a été mauvais chez les catholiques, s'il a nui beaucoup à l'art dans l'Église romaine, il a dû être bien plus funeste encore aux beaux-arts chez les protestants. Il a tué net, il a pétrifié complétement l'art en Allemagne. Lucas Cranach lui-même s'était mis au service de la dogmatique ; or, quand

un peintre commence à se lasser de représenter la vie et le sentiment, pour figurer des dogmes, ce peintre est perdu, et si son exemple est suivi, l'art est perdu avec lui.

Il y a pourtant un pays où l'art protestant eut libre carrière, et ce pays c'est la Hollande. Nous avons rappelé comment en Hollande s'étaient réfugiés des penseurs, des philosophes, des artistes qui fuyaient leur patrie, et comment, sur ce terrain plus favorable à la liberté, l'art protestant se développa à tous les points de vue, non-seulement dans les mains d'un homme de génie, mais dans une école très-nombreuse, très-riche, et surtout très-diversifiée.

Qu'est-ce donc que l'art protestant?

On peut d'abord le considérer sous une forme inférieure, insuffisante, pour ainsi dire négative, sous la forme de

la polémique. C'est un fait trop peu connu, qu'à l'heure où se jouait partout en Europe le grand drame de la Réforme, les artistes protestants se mirent à l'œuvre et se firent de la peinture une arme pour combattre le catholicisme. Je citerai, par exemple, Niklaus Manuel, peintre allemand, mort en 1530, à l'époque où la Réforme venait de s'accomplir[20]. Il a laissé un dessin de la Résurrection du Christ, dont le véritable sujet est la Résurrection du Christianisme, et voici comment il a mis son idée en action : il a représenté le tombeau du Sauveur gardé non par des soldats, mais par des prêtres et des moines qui, persuadés que le mort est bien mort, et qu'il n'y a pas de résurrection à craindre, jouent aux dés, boivent, mangent, en très-mauvaise compagnie; — il y a là des détails de mœurs sur lesquels j'aime

mieux garder le silence.—Tout à coup, au milieu de cette scène de désordre, le tombeau s'ouvre, et le Christ en sort, tandis que moines et prêtres, au comble de l'épouvante, se sauvent de tous côtés. Si jamais il a paru un virulent pamphlet contre le clergé à l'époque de la Réforme, c'est bien ce dessin dont la pensée est celle-ci : Le véritable christianisme sortant de sa tombe, et mettant en déroute, par sa seule présence, ceux qui auraient voulu l'empêcher de renaître. Je pourrais citer bien d'autres exemples de ce genre : ainsi Holbein avait fait une chose qu'on n'a pas recommencée après lui : il avait orné d'excellentes illustrations un Catéchisme, celui de Cranmer. Ses compositions sont de terribles attaques contre le catholicisme. Quand Jésus raconte la parabole du bon berger et du berger infidèle, voici

ce que fait Holbein : il a représenté la scène en quelques coups de crayon; mais tandis qu'il a donné au bon pasteur la figure du Christ, qu'a-t-il fait du mercenaire? Un moine qui s'enfuit à toutes jambes, pendant que le loup étrangle ses brebis. L'artiste ne s'est pas borné là : il a représenté plus d'une fois la Passion dans une série de gravures et, entre autres, une Passion Satirique, titre étrange et qui a quelque chose de choquant. L'idée de Holbein dans cette œuvre a été de représenter des moines et des prêtres faisant souffrir au Christ tous les affronts et les tourments que lui infligèrent les Romains et les Juifs. Il faut reconnaître, au reste, que dans cette série de planches, une seule figure demeure toujours sérieuse et touchante, celle du Christ : le dessinateur n'en approche jamais qu'avec un respect profond, et

c'est la seule qui reste pleine de grandeur et de sérénité.

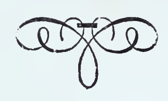
Quant à Albert Durer, qui avait sinon autant de charme et de fini que Holbein, plus de vigueur encore dans ses créations, il a représenté plusieurs fois dans ses gravures et sur quelques-unes de ses toiles les idées religieuses dont il était préoccupé. Je n'en citerai cependant qu'un exemple curieux, au moins très-singulier. Albert Durer fut accablé d'angoisse et d'épouvante, en apprenant qu'après la comparution de Luther à la diète de Worms, le réformateur avait disparu tout à coup comme s'il avait été jeté au fond de quelque cachot ou mis à mort. On ne savait pas que des amis dévoués le tenaient caché dans le château de la Wartburg où il traduisait la Bible. Aussi Durer avait conçu les craintes les plus vives; et il parlait de

Luther avec un ardent enthousiasme, avec la plus vive admiration, voyant en lui l'apôtre de cette Réforme qui devait sauver la société chrétienne d'un danger terrible, de l'obscurantisme et de l'anéantissement moral[21]. C'est probablement à cette époque qu'il commença un dessin représentant un crucifié, et ce crucifié, c'était Luther. Puis, arrêté par une sorte de scrupule, il se demanda si ce n'était pas trop de hardiesse de comparer ainsi Luther à Jésus; et le dessin, déjà assez avancé, ne fut jamais achevé; la gravure n'en a pas été faite.

C'en est assez pour montrer qu'il y avait chez ces différents artistes des sentiments d'opposition réelle contre le catholicisme sous la forme d'un art négatif, mais ardemment, énergiquement, trop violemment peut-être, anticatholique. Je suis bien loin cepen-

dant de me contenter de cette preuve en faveur de l'art individualiste, de l'art protestant; ce ne sont encore là que des titres insuffisants; il nous reste à voir l'école hollandaise se développer.

C'est Rembrandt qui va nous fournir nos principaux arguments à ce point de vue de l'individualisme chrétien.





IV

Si quelque chose caractérise l'école hollandaise, mais surtout son chef, c'est la rupture consciente, intentionnelle, tout à fait systématique, avec les traditions reçues [22]. Pour Rembrandt, qu'il soit d'usage de représenter un sujet de telle manière, c'est une raison suffisante de le traiter autrement. Il pense que l'artiste doit être perpétuellement occupé à inventer, à trouver du neuf. On voit qu'il n'entend nullement prendre pour loi ce que l'Église considère comme convenable,

comme admis, comme orthodoxe, mais qu'il veut représenter ce que son propre cœur, ses propres sentiments, sa propre imagination l'engagent à peindre. Il est en révolte perpétuelle, en révolte parfaitement raisonnée contre la monotonie, contre le caractère officiel et conventionnel de l'art catholique.

Il se montre le grand rebelle, avant tout, par le choix habituel de ses sujets, et par l'ardeur avec laquelle il se jette dans la carrière qui s'ouvrait devant lui. Cette carrière était celle de la vie civile, de la vie municipale, de la vie scientifique, de la vie de famille représentées par l'art. On a dit avec raison qu'il en était de Raphaël comme de Bossuet, et que l'art catholique du maître d'Urbin avait, comme le christianisme de Bossuet, quelque chose d'officiel, de solennel, d'établi, quel-

que chose qui fait partie d'un ordre de société imposé, sur lequel il n'y a pas de réclamations à élever. Pour Rembrandt, au contraire, le christianisme est la religion de chacun, la religion du foyer domestique, de la conscience et de la famille. Il est essentiellement pénétré de cette pensée que le Hollandais doit être maître chez lui, que sous son toit domestique il a plein droit de penser, d'écrire, de parler comme il lui plaît. Voilà le fond du système de Rembrandt, voilà son point de départ, et il ouvre ainsi un chemin nouveau à l'art. Autant l'art catholique est réglé par les dogmes, par l'usage, par l'autorité des conciles et des papes, par les caprices du prieur d'un couvent commandant un tableau ou de l'abbesse d'un monastère, qui veut décorer son église, et par toutes les fictions officielles qui font sortir

sans cesse l'art du domaine de la liberté, autant avec Rembrandt il y a, dans l'art protestant, une explosion de sentiments individuels et de complète spontanéité.

Sa méthode lui est inspirée par ce goût d'indépendance qu'il a exprimé lui-même en ces termes : « Lorsque je rêve le repos pour mon esprit, ce ne sont pas les honneurs que je désire, mais la liberté. » Elle était pour lui le premier des besoins[23]. Avec la liberté il était sûr de pouvoir faire ce qui lui paraîtrait utile et vrai, et ce sentiment il l'éprouvait non-seulement pour lui-même, mais pour ses élèves.

Dans les différentes maisons qu'il a habitées successivement à Amsterdam, la première chose qu'il faisait installer, c'étaient des cloisons, disposées dans le grenier, de distance en distance, et entre lesquelles il enfer-

mait et séparait ses élèves; il ne voulait pas qu'ils pussent se voir les uns les autres; il voulait que chacun fût obligé de compter sur lui-même, de sentir par lui-même, il voulait que ses élèves missent en action ce principe que les Anglais appellent : *Self-reliance*, c'est-à-dire, qu'on apprît à tirer de soi-même tout ce qu'on en peut tirer. Un jour que l'un de ses élèves lui adressait trop de questions, Rembrandt répondit : « Commence par essayer de mettre en pratique tout ce que tu sais; et quand tu l'auras fait, tu auras trouvé moyen d'aller plus loin. » Il nous est impossible de ne pas signaler une analogie réelle entre cette manière de procéder et la sublime méthode d'enseignement du Christ, forçant les hommes à penser, semant dans les esprits des germes de vérité, répondant souvent à une ques-

tion par une autre question ou par une parabole, et obligeant sans cesse ses interrogateurs à rentrer en eux-mêmes.

Ce système de Rembrandt donna des résultats admirables. Aucun maître n'a jamais formé une école aussi variée. Ce qui constitue la supériorité de l'école hollandaise sur toutes les autres, c'est l'originalité de presque tous ses membres. Les *petits maîtres* hollandais, comme on les appelle, sont tous des hommes accoutumés à observer par leurs propres yeux; chacun a son caractère. Un Van der Helst et un Du Jardin, un Terburg et un Miéris, un Netscher et un Metzu, un Paul Potter et un Albert Cuijp, un Backhuijsen et un Van de Velde, un Ruijsdael et un Hobbema, sont, dans des genres identiques, des artistes très-divers.

Je citais récemment un des élèves les plus éminents de Rembrandt, Gérard Dou. Il peut sembler étrange que ce peintre exquis, dont la touche est si fine, la couleur si délicate, le dessin si précis, soit un disciple du fougueux Rembrandt. On dit qu'avant de peindre, en rentrant dans son atelier, dont la propreté était exagérée, Dou se tenait immobile quelques minutes de peur d'avoir soulevé le moindre grain de poussière qui pùt s'attacher à sa toile. Il y a loin de ce scrupule méticuleux à la *furie* de son maître qui, en certains cas, jetait sur sa peinture un énorme empâtement de couleur et le labourait, comme au hasard, mais d'une main sûre, avec le bois de sa brosse. Et cependant, si l'on observe de près les œuvres les plus accomplies de Dou, on y retrouve la trace de Rembrandt. Dans leur précision minutieuse, ses

charmants ouvrages n'ont rien de sec, sont largement dessinés, et vigoureusement conçus. Il y a au Louvre tels tableaux de ce disciple et de son incomparable maître, très-originaux l'un et l'autre, et où cependant la parenté de deux talents si divers se décèle.

D'autres disciples de Rembrandt, Van den Eeckhout, Ferdinand Bol, Nicolas Maes, Frans Hals, et, pendant les premiers temps de sa carrière, Govaert Flinck, lui ressemblent beaucoup plus que Dou. Ce sont des artistes pleins de verve et de chaleur, dont les travaux ont été mis quelquefois sous le nom de leur maître, et qui tous cependant ont leur valeur propre et leur genre spécial. Ils marchent, chacun de son côté, dans une direction à lui, présentant un mérite qui lui est parfaitement personnel. Et c'est ce que Rembrandt voulait avant tout.

Partisan scrupuleux et convaincu de l'individualisme chez les artistes, Rembrandt n'était pas moins libéral en religion.

En 1629, à Amsterdam, régnait depuis quinze années une orthodoxie fort étroite et fort intolérante; mais après 1629 une crise libérale eut lieu dans l'église de la capitale, et une grande tolérance prévalut depuis lors. Rembrandt en profita; cet état de choses répondait aux besoins de sa conscience et de son cœur. Il s'était choisi des amis un peu partout; et il trouvait moyen de vivre en paix avec des théologiens qui trop souvent peut-être se condamnaient et s'anathématisaient réciproquement. Il faisait leurs portraits, — mais je ne pense pas qu'il les fît poser le même jour; ils eussent certainement troublé la tranquillité de son domicile. — Dans la famille de sa

femme, se trouvaient deux pasteurs très-estimés, dont l'un était l'oncle et l'autre le cousin germain de Saskia; c'étaient Jean Corneille Sylvius, pasteur à Amsterdam, et son fils, Pierre, qui exerçait le ministère à Sloten. On a vu à l'exposition rétrospective de Paris en 1866 un beau portrait du père, peint par Rembrandt, et que l'on gratifiait inexactement du nom de Juste Lipse. C'était un homme de grande valeur et quelques-unes des familles les plus distinguées de la Hollande se font encore honneur de le compter parmi leurs ancêtres. Les Sylvius paraissent avoir professé une orthodoxie assez modérée.

En revanche, une sœur de Saskia avait épousé un autre pasteur nommé Maccovius ou plutôt Makkowski. C'était probablement un réfugié de Pologne. Peu de temps avant la réaction libé-

rale dont je parlais tout à l'heure, il avait été solennellement censuré par ses collègues pour les emportements et les excès de son orthodoxie; il est difficile de se figurer à quelles sombres exagérations son calvinisme outré avait pu descendre. Ces trois pasteurs étaient des parents avec lesquels Rembrandt vivait en bons termes; mais il en était de même avec deux autres qui appartenaient à une Église différente, celle des Remonstrants qui s'étaient noblement révoltés contre l'étroit dogmatisme du synode de Dordrecht. C'étaient d'abord Renier Anslo, puis un homme de premier ordre, Uyttenbogaert, qui fut bien connu de l'Église réformée de Paris, qui prêcha souvent dans notre temple de Charenton et qui souffrit longtemps à cause de sa foi, trop libérale pour son temps.

Ce n'est pas tout. Rembrandt avait

aussi des amis juifs, comme Éphraïm Bonus, et même parmi les rabbins, comme le savant rabbin et médecin Manassé ben Israël. Dans ce temps-là, c'était, en fait de tolérance, aller un peu loin; et non-seulement il les avait pour amis, non-seulement il faisait leurs portraits, mais il illustra de ses dessins un ouvrage de Manassé en langue espagnole intitulé *La Piedra Santa*.

Évidemment, au milieu de tant de théologies différentes, au milieu de tant de manières contradictoires d'apprécier les questions religieuses, Rembrandt, qui était loin d'y apporter de l'indifférence, devait avoir besoin de beaucoup de tolérance et de largeur d'esprit pour respecter les opinions d'autrui; mais cette tolérance l'a puissamment servi; elle a élevé son esprit et l'a affranchi des servitudes et des

préjugés de l'esprit dogmatique ou autoritaire.

Un côté très-remarquable du talent de Rembrandt que je dois signaler à ce sujet est celui-ci. Au lendemain de la Réformation, on disait en Allemagne que la gravure sur bois et l'eau-forte étaient des arts protestants par excellence. En effet, si les peuples étaient accoutumés à voir dans les églises des images approuvées par les autorités ecclésiastiques, cela ne pouvait plus suffire au moment où la Réforme se produisit; on publia en très-grand nombre, alors avec des gravures populaires, non-seulement des catéchismes, mais des écrits divers et des Bibles. Rembrandt, comme Albert Durer et Holbein, illustra plusieurs ouvrages. Ces livres, où l'on voyait représentées des scènes de l'Écriture, composaient, par leurs gravures seules, comme un enseignement,

comme une prédication qui accompagnait le texte. C'était un commentaire perpétuel de la Bible, que chacun pouvait refaire selon son propre sentiment. L'influence, aujourd'hui presque ignorée, de ce mode de propagande, fut très-considérable; aussi, au commencement du dix-septième siècle, les jésuites imaginèrent de combattre cette invasion de gravures sur bois et d'eaux-fortes protestantes, en inondant les pays où se faisait sentir leur influence de gravures catholiques à bon marché. Ce qu'on appelle l'imagerie populaire dans l'Église catholique fut dans le principe une réponse à l'action qu'exerçaient sur les esprits les gravures soit polémiques, soit édifiantes des protestants.

Le maître amsterdamois, du reste, venant en un temps où la Réforme était fermement établie, n'eut pas besoin de faire de la controverse sur le

cuivre ou le papier, et ne traita pas, comme ses prédécesseurs allemands, les sujets de polémique, mais les scènes de la Bible et autres de genres variés.

Il est certain du reste que Rembrandt avait pour les gravures une passion démesurée. Nous avons vu déjà qu'il s'était presque ruiné en achetant à tout prix des gravures reproduisant les œuvres des maîtres italiens et en les faisant venir de fort loin; il essayait ainsi de s'initier à la pensée, à la forme de l'art telle qu'elle régnait dans les pays où il ne pouvait pas être. Mais dans les sujets bibliques, il ne prenait pour guide que le texte des Livres saints.

Ceci m'amène à faire connaître sa manière d'étudier l'Écriture. Il est évident, quand on examine la série des eaux-fortes de Rembrandt, qu'il lisait

la Bible, non pas comme le premier livre venu, ni d'après la tradition officielle, autoritaire, dépendante, mais en toute liberté. On sent qu'il en comprenait la grandeur et qu'il y avait trouvé des inspirations profondes et solennelles. Il a su éviter maintes erreurs d'interprétation très-communes chez les peintres. Ainsi, à Pise, au Campo Santo, est représentée la grande scène du prologue du livre de Job, où Satan paraît devant Dieu. Francesco da Volterra n'a pas hésité à représenter Satan comme un affreux diable, aux pieds de bouc, des cornes sur la tête, avec ce type du dieu Pan dont l'Église l'a gratifié. Que devait faire Rembrandt? Dans une image préparée pour l'illustration du livre de Manassé ben Israël, il a représenté Satan sous la forme d'un ange. Satan est debout en face de Dieu. Quelques coups de pointe sur le

cuivre, quelques lignes très-légères, à peine indiquées, ont suffi; il y a ici, d'avance, la donnée que Milton retrouvera plus tard; Rembrandt a donné au génie du mal une figure belle, grandiose, qui eût scandalisé un moine théologien du moyen âge, mais qui exprime la véritable pensée de l'auteur du livre de Job; le protestant hollandais avait lu son texte, l'avait compris, l'avait librement et fièrement traduit.

Un autre exemple de méprise consacrée par le catholicisme, c'est celui de Jésus au milieu des docteurs. J'ai vu avec regret un peintre éminent, que nous avons perdu récemment, Ingres, représenter encore ce sujet d'une façon tout officielle et parfaitement déraisonnable. Il nous montre, au milieu des docteurs juifs dans le temple, un trône, et il assied Jésus, un petit gar-

çon de douze ans, fils de charpentier, sur ce trône où il siége au milieu de tous ces vieillards et ces savants, rangés à droite et à gauche sur deux lignes. Ces docteurs, ces pharisiens étaient-ils donc devenus chrétiens avant l'heure, ou comment offraient-ils un trône dans leur temple à celui qu'ils firent crucifier plus tard? C'est l'idée traditionnelle et absurde de ce sujet. Rembrandt s'en est tout autrement rendu compte. Il a bien représenté une vaste salle, une sorte de temple majestueux, des trônes, ou du moins des chaires, mais occupés par les docteurs; puis au milieu de ces docteurs, et en quelque sorte à leurs pieds, Jésus les interrogeant pour s'instruire et répondant aux questions qui lui sont faites. Il écoute, il répond, et sur la figure des docteurs apparaissent la surprise et l'admiration que leur causent la sagesse

précoce, la portée religieuse de ses paroles. Voilà le sujet tel qu'il a été compris par l'auteur sacré; mais mettre les docteurs aux pieds de l'enfant, introniser Jésus dans le temple de Jérusalem, est une notion essentiellement fausse.

Une autre scène, presque toujours mal comprise, a été rendue par Rembrandt avec le même bonheur. Il s'agit du moment où le Christ apparaît aux apôtres, à Thomas, qui a refusé de croire à la résurrection tant qu'il n'aurait pas touché les plaies du Christ. L'Évangile rapporte que Jésus lui dit, en lui montrant la plaie de son côté : *Mets ici ta main*, et en lui montrant sa main percée : *Avance ici ton doigt et ne sois plus incrédule, mais crois*. Les peintres catholiques ne manquent presque jamais de représenter Thomas mettant la main sur le côté du Christ ou touchant

du doigt sa main percée. Mais le sens du texte est, qu'invité par son maître à s'assurer matériellement du fait qu'il a nié, Thomas, confondu de surprise et de joie, ne demande plus d'autre preuve et tombe à genoux. Dans un admirable petit tableau que j'ai vu à Saint-Pétersbourg, Rembrandt nous représente ainsi Thomas, non pas persistant dans son désir de vérification matérielle, mais se précipitant à genoux, saisi d'enthousiasme, de regret, d'admiration, et s'écriant avec un transport de joie : *Mon Seigneur et mon Dieu !*

On reconnaît souvent chez Rembrandt l'étude attentive du texte. J'en citerai une curieuse preuve. Il existe un poëme hollandais intitulé *Éloge de la navigation*, par Herckmans. L'auteur y rappelle le naufrage de saint Paul. Seulement, le poëte avait altéré

le récit, dans l'intérêt bien ou mal entendu de sa poésie, et n'était pas demeuré fidèle à la donnée scripturaire. Rembrandt en a été choqué, et il a rectifié dans la gravure ce que son auteur avait mal compris et mal rendu.

Un ordre de sujets que Rembrandt aimait beaucoup à traiter, ce sont les paraboles de Jésus, sujets dont jusqu'à lui les artistes s'étaient fort peu occupés. Presque jamais, dans les églises, on ne les trouve représentés; ce sont des saints, surtout, que l'on y expose à la vénération des fidèles, et non les personnages fictifs de ces admirables récits; voilà pourquoi les paraboles, les apologues du Christ ont été négligés par beaucoup d'artistes. Pour Rembrandt, ce sont les enseignements directs du Maître, c'est Jésus lui-même traçant des tableaux variés où sa morale est mise en scène. Aussi est-il

des paraboles que l'artiste protestant a reproduites sans cesse et à divers points de vue, comme celles du bon Samaritain et de l'Enfant prodigue, tantôt dans une peinture, tantôt dans un dessin, tantôt dans une eau-forte.

On conserve, à Saint-Pétersbourg, un tableau de lui représentant le retour du fils prodigue. Le jeune homme, navré de douleur et de honte, vient d'accourir et s'est jeté aux pieds de son père ; vu de dos, à genoux, il occupe le premier plan ; le père l'accueille, le presse sur son cœur ; ses bras se sont ouverts pour son malheureux fils ; de ses deux mains il presse contre son sein, avec une infinie tendresse, ce fils « qui était mort et qui est revenu à la vie, qui était perdu et qui est retrouvé. » A droite se tient debout un pharisien, qui n'approuve pas la conduite du père, et qui évidemment l'accuse d'être trop

bon, d'avoir trop de facilité à pardonner, et de ménager trop peu sa dignité paternelle. En effet, le père n'y songe pas; son fils lui est rendu, il en est infiniment heureux et l'accueille avec le plus vif empressement; mais quant à donner à cette figure une certaine majesté, une haute convenance, une pompeuse solennité même au milieu d'un pareil bonheur, il faut reconnaître que Rembrandt ne s'en est pas préoccupé. Est-ce là un tort, une lacune? c'est le texte qui en est responsable. Si la parabole n'était pas signée, bien des personnes la jugeraient comme le fils aîné de ce père miséricordieux, ou comme le pharisien du tableau, et l'orthodoxie la proclamerait relâchée et dangereuse. Quoi! ce fils était perdu, et parce qu'il revient repentant, ce père, qui représente Dieu, l'accueille sans condition, sans réserve,

sans l'interroger sur sa foi, sans faire la moindre mention ni de l'expiation, ni d'aucun autre dogme. Dieu pardonne sans sacrifice, sans médiation, directement, par pur amour! cela semblerait choquant partout ailleurs que dans la bouche de Jésus. Assurément cela n'est point orthodoxe, et ce Dieu serait trop paternel, trop clément pour la plupart des théologiens. Tel Jésus l'a représenté, tel le peintre l'a compris, sans aucune arrière-pensée dogmatique, sans aucune préoccupation de théologie; il a donné à ce vieillard toute la vivacité de l'amour paternel, et l'on voit qu'il ne se faisait aucun scrupule de croire purement et simplement au pardon de Dieu dans toute sa largeur et dans toute sa liberté.

Aux yeux de Rembrandt, tout ce qui est conventionnel ou factice manque de sérieux. Il prend les choses divines

par le côté le plus naturel et le plus humain. Quand il veut représenter un patriarche, un apôtre, où va-t-il chercher des modèles? Il se rappelait alors que ces personnages de la Bible étaient des Israélites; il lui arrivait souvent de parcourir les plus tristes, les plus étroites rues du quartier juif qu'il habitait, et quand, dans quelque coin, il rencontrait une figure israélite, bien caractéristique, bien énergique, immédiatement il la prenait pour modèle de son patriarche ou de son apôtre, sans chercher à lui donner un caractère officiel ou sacerdotal.

Qu'étaient-ce en effet que les apôtres? Des pêcheurs, comme on en voyait partout sur les rives du Zuyderzée ou sur le port d'Amsterdam. Ce n'étaient pas de hauts personnages, mais des gens du peuple, des hommes simples, et voilà pourquoi Rembrandt fuyait

avec un mépris souverain l'affectation d'élégance et de noblesse avec laquelle on les représentait souvent.

Je ne citerai à ce propos qu'un seul exemple. J'ai encore admiré aujourd'hui même un petit tableau du salon carré qui se trouve indiqué, dans le catalogue du musée du Louvre, sous le titre de *Ménage du menuisier*. Par un temps chaud, une large fenêtre est ouverte, à travers laquelle le soleil entre à flots et fait briller d'une lumière particulièrement éclatante et vive une chambre d'ouvriers hollandais; le *ménage* est des plus simples. Au fond le menuisier travaille, les manches de chemise retroussées; il rabote une planche. La jeune mère assise sur un siége bas, tout à côté du berceau, donne le sein à son enfant; la grand'mère, à demi agenouillée devant sa fille, interrompt la lecture d'un

gros livre qu'elle tient, et admire l'enfant en écartant un peu un voile qui le lui cachait. Qu'est-ce que cela? Une peinture tout individuelle, l'intérieur d'une pauvre famille, heureuse de son travail, la mère tout occupée de son petit enfant, la grand'mère quittant pour le contempler la lecture de sa Bible, car c'est évidemment dans la pensée de l'auteur ce livre qu'elle lit.... Ce ménage de menuisier, c'est la question qui vient naturellement à l'esprit, — ne serait-ce pas une Sainte Famille? Eh! sans doute c'est une Sainte Famille. L'ouvrier c'est Joseph; la mère c'est Marie; la grand'mère c'est Anne, et le petit enfant, c'est Jésus. Mais il n'y a là rien d'extraordinaire, rien d'exceptionnel. Il y a la vie d'une famille pauvre, d'une famille simple; ce qu'il y a de divin en tout cela, c'est la tendresse de la mère, c'est le travail

du père, c'est le livre pieux que lisait la grand'mère ; c'est le beau soleil de Dieu qui brille par la fenêtre, et illumine cet intérieur. Tout est profondément religieux dans ce tableau, mais en même temps profondément humain. Qui ne connaît ces peintures du moyen âge où Marie et son petit enfant, dans un splendide édifice gothique, sont servis par des anges aux auréoles d'or, revêtus d'amples robes de pourpre ou d'outremer, agenouillés devant le petit Jésus, et lui offrant des friandises sur un plat d'argent? Rembrandt aurait pu ouvrir les cieux sur la chaumière et suspendre une nuée de chérubins au-dessus du groupe sacré ; il l'a fait en d'autres endroits. Mais un pareil tableau eût moins touché et ému que ne le fait ce *ménage du menuisier*. C'est bien une Sainte Famille, puisqu'il y a là tout ce qui

fait la sainteté de la famille, la tendresse, le travail, la piété, et c'est ce que Rembrandt a voulu reprséenter.

J'ai, ce me semble, suffisamment indiqué comment il comprenait les choses religieuses. Mais il me reste à signaler la profondeur, l'intensité du sentiment chrétien qui se trouve dans ses œuvres. Peut-être à cet égard paraîtrais-je suspect, et je préfère terminer en citant sur ce point quelques paroles d'écrivains connus au sujet de Rembrandt, comme ayant compris, mieux que tout autre, le sentiment chrétien. Ici j'hésite, ayant mainte autorité à invoquer : des critiques allemands comme Waagen ou Kolloff, des érudits français et catholiques tels que M. Burger ou M. Charles Blanc. Je citerai d'abord ce dernier, récemment nommé membre de l'Institut, honneur auquel il avait droit pour des travaux

d'un grand intérêt, dont souvent Rembrandt a été le sujet. M. Charles Blanc, après avoir parlé d'une œuvre de notre peintre qui représente le Christ en Gethsémani, pose cette question :

« Est-il un peintre, je le demande, qui ait compris comme Rembrandt la sublimité de l'Évangile ? Quelle profondeur de sentiment ! Quelle poésie dans la mise en scène de ce drame auguste et quelle grandeur dans un si petit cadre ! La nature entière est en deuil, le ciel va se couvrir de ruines sinistres. Au loin apparaissent les murs de Jérusalem perdus dans l'ombre. La lune, au moment de se voiler, jette les mélancolies de sa lumière sur le jardin de Gethsémani, et tandis que ce dernier rayon éclaire la douleur de Jésus-Christ et la blanche figure de l'ange qui le soutient, on aperçoit dans l'obscurité du fond les soldats des sacrificateurs

qui viennent conduits par Judas avec des armes et des flambeaux.... Non, il n'est pas un peintre, même parmi les plus grands, qui ait lu l'Évangile comme Rembrandt l'a su lire. Lui seul a vu le côté humain des Écritures, et ce côté humain est vraiment divin. »

Le même écrivain ajoute ailleurs :

« Encore une fois, Rembrandt est le seul artiste peut-être qu'ait visité l'inspiration chrétienne.... Personne n'a fait entrer dans l'art le véritable génie du christianisme, personne ne paraît comprendre l'humaine divinité de Jésus-Christ. Rembrandt seul remonte à l'interprétation des grandes hérésies du moyen âge, en même temps que, par un pressentiment héroïque, il vient rejoindre la pensée moderne. Et il se trouve que cette manière de sentir est bien autrement poétique que la poésie consacrée[24]. »

Il y a dans ces derniers mots une définition involontaire, mais exacte, du protestantisme; cet épanouissement des grandes hérésies du moyen âge, devenant le christianisme de l'avenir et révélant, comme par un pressentiment héroïque, ce que doit être la pensée moderne, je ne demande pas une meilleure définition de la Réforme.

M. de Ronchaud (dans le *Temps* du 3 janvier 1864) trouve ces éloges excessifs. Il avoue cependant qu'« on peut dire de Rembrandt qu'il a renouvelé la légende chrétienne en dépouillant ses sujets sacrés de toute poésie extérieure, étrangère à l'esprit de l'Évangile. Les personnages des scènes bibliques, animés par lui de sentiments profondément humains, regagnent en signification morale et chrétienne dans le sens large du mot, ce qu'ils perdent en noblesse et en éclat. La vulgarité

des types peut même sembler un retour vers le véritable sentiment chrétien. Le Christ de Rembrandt n'est-il pas le *Christus inglorius*, *ignobilis*, *inhonorabilis* de Tertullien? Ici l'idéal semi-païen de la renaissance italienne le cède à un autre idéal plus vraiment chrétien, en ce qu'il est plus universel et plus humain, l'idéal expressif et qui sort du fond de l'âme. »

Kolloff, opposant Rembrandt aux Italiens, remarque que « la Bible a été par eux mondanisée, régularisée, classifiée, raffinée, romantisée, tandis que Rembrandt l'a traduite en prose, dramatisée, réalisée, humanisée, sans la profaner. Il l'a introduite, non dans le style épique ou tragique, mais dans la vie civile, populaire, de famille; il est le peintre de l'âme. Enfin, tandis que les Italiens ont de grands mérites négatifs, il a les mérites positifs, vé-

rité, profondeur, individualité, naïveté, naturel. »

« Ses compositions, dit ailleurs le même écrivain, trahissent une connaissance de la Bible qui ferait honneur à un théologien protestant, et qu'il devait certainement plus à des lectures bibliques faites en vue de son édification personnelle et à son sens chrétien qu'à ses entretiens confidentiels avec des pasteurs et des théologiens. »

Waagen a dit aussi : « Quand il s'agit de sujets bibliques, on trouve dans les œuvres de Rembrandt un sentiment religieux pur, simple et intime, qui répond à l'esprit de la sainte Écriture. » (*L'Ermitage.*)

En terminant, j'ai deux conclusions à tirer de tout ce qui précède.

Voici la première : c'est à tort que, par une étroitesse exclusive, on a émis et soutenu l'opinion que le protestan-

tisme est hostile aux arts, que le sentiment du beau lui est à peu près inconnu ou indifférent. Une fois encore, je le nie, et je crois avoir prouvé le contraire. En fait d'art, plus encore qu'ailleurs, il ne faut admettre aucun exclusivisme ; chacun a et doit garder le droit de sentir à sa manière ce qu'il croit être le beau et le vrai. Cette liberté est une grande source de richesse intellectuelle ; c'est elle qui procure à l'homme le plus de jouissances élevées ; sans elle il s'appauvrit et se rapetisse. C'est à ce point de vue que l'art protestant présente un grand intérêt à tous. J'ai cru rendre un service réel en essayant d'indiquer ici, soit aux protestants qui ne le savent pas assez, soit aux catholiques qui le savent souvent moins encore, ce que l'art protestant présente véritablement d'original et de vivant.

Ma seconde conclusion est celle-ci : L'art traditionnel, l'art officiel, sacerdotal, est épuisé : il a fait son temps; c'est en vain que l'on a tenté de ressusciter, de galvaniser l'art catholique du moyen âge en plein dix-neuvième siècle. Le moyen âge, en religion comme en politique, en littérature comme dans les beaux-arts, n'est plus. Mais si les arts de convention ont cessé de vivre, il en est un autre qui a infiniment de grandeur et de puissance, qui a d'inépuisables ressources, des richesses sans fond : c'est celui qui prend sa source dans l'âme, dans le vivant et dans le vrai : c'est l'art individualiste et spontané, par lequel l'homme, l'artiste, le penseur, le poëte représente non ce qui est officiel et commandé, mais ce qui est pour lui la réalité, le mouvement, la couleur, la vérité, la vie.

Aussi, de même qu'autrefois sur la tombe des rois de France on criait : *Le roi est mort : vive le roi !* nous pouvons dire aujourd'hui, en présence des monuments fermés de l'art catholique qui ne se réveillera jamais de son sommeil : l'art officiel, l'art sacerdotal est mort, et bien mort : vive l'art libéral, l'art individuel, l'art protestant, l'art humain !

FIN.

NOTES.

1. *Bibliographie.* — Je donne ici l'indication, sinon de tous les ouvrages où Rembrandt tient une place considérable, au moins des livres et des principaux articles de journaux publiés à son sujet depuis vingt-cinq ans.

VOSMAER.

I. *Rembrandt Harmens van Rijn, ses précurseurs et ses années d'apprentissage*, brochure in-8. La Haye, 1863.

II. *Rembrandt*, etc., *sa vie et ses œuvres*, 1 volume in-8. La Haye, 1868.

E. KOLLOFF.

Article sur Rembrandt dans le *Historisches Taschenbuch* de von Raumer, 1845, écrit à Paris en allemand.

DU CAMP.

En Hollande, lettres à un ami, par Maxime Du Camp, 1 volume in-12, 1859.

W. EEKHOFF.

Étude sur la femme de Rembrandt, 1862, brochure in-12. En hollandais.

DUMESNIL.

La Foi nouvelle cherchée dans l'art (de Rembrandt à Beethoven), brochure in-12, 1850.

WAAGEN.

Die Gemældesammlung in der kaiserlichen Ermitage zu St-Petersburg, München, 1864, in-8°.

On peut consulter aussi plusieurs autres ouvrages du même auteur.

CHARLES BLANC.

I. Notice sur Rembrandt, dans l'*Histoire des peintres*, 3e édition, 1855.

II. *L'OEuvre complet de Rembrandt*, décrit et commenté, 2 volumes in-8, 1861.

III. *L'OEuvre de Rembrandt*, reproduit par la photographie, in-folio, 1853-7.

IV. *Grammaire des arts du dessin*, 1 volume grand in-8°, 1867.

TAINE.

Philosophie de l'Art dans les Pays-Bas, 1 volume in-12, 1869.

W. BURGER.

I. *Les ventes publiques à Paris* (*Indépendance belge*, 22 février 1861).

II. *Généalogie de Rembrandt* (*L'Artiste*, 18 juillet 1858).

III. *Les Rembrandt de Buckingham Palace.*

IV. *Les Rembrandt des collections particulières d'Amsterdam.*

V. *Les dessins de Rembrandt au British Museum* (*revue germanique*).

VI. *Un tour en Allemagne* (ib., 1861, 28 février et 31 mars).

VII. *Les nouvelles tendances de l'art* (*Revue Germanique*, 1er janvier 1862).

VIII. *Musées de la Hollande*, Amsterdam et la Haye, 1 volume in-12, 1858.

IX. *Trésors d'art exposés à Manchester, en* 1857, 1 volume in-12.

X. *Rembrandt. Discours sur sa vie et son génie, avec un grand nombre de documents historiques*, par Scheltema, publié et annoté par W. Burger, 1866.

M. Burger a annoncé depuis longtemps un grand ouvrage non encore achevé, sous ce titre: *Rembrandt, l'homme et son œuvre.*

Sur la question des rapports de la Réforme et de l'Art on peut consulter un écrit de feu M. Jeronimo de Vries, lu, dans une séance de l'Institut des Pays-Bas, le 5 octobre 1848 : *Jets over den invloed der Kerkhervorming op de Schilderkunst in ons vaterland* (Quelques mots au sujet de l'influence de la Réformation sur la peinture de Hollande).

Voir aussi un remarquable article de M. Feillet, sur l'*Art protestant en France*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1860, tome VII, page 316.

2. J'ai consacré, depuis vingt ans, un mois de repos chaque année à voir des tableaux, en prenant des notes. C'est ainsi que j'ai vu la très-grande majorité des œuvres du maître,

dans les musées et les collections particulières d'Amsterdam, la Haye, Rotterdam, Bruxelles, Anvers, Berlin, Dresde, Munich, Vienne, Pesth, Prague, Turin, Florence, Madrid, Londres, Dulwich, l'exposition de Manchester (1857), Stockholm, Copenhague, Saint-Pétersbourg, le Louvre, l'exposition rétrospective de Paris (1866), et autres galeries moins importantes, mais je n'ai pas vu les toiles qui font l'honneur des musées de Brunswick et de Cassel. C'est le désir de connaître les quarante et un tableaux de Rembrandt qui sont à l'Ermitage, qui m'a conduit à Saint-Pétersbourg.

Quant à la colossale ébauche du musée de Stockholm, je n'ose émettre une opinion. L'abbé Dubos a écrit : « L'expérience nous enseigne que l'art de deviner l'auteur d'un tableau en reconnaissant la main du maître, est le plus fautif de tous les arts, après la médecine. » Sans doute les deux arts en question ont fait l'un et l'autre de grands progrès depuis Dubos ; il est bon cependant de ne pas trop perdre de vue cette satirique mais très-sage observation.

Je me contente, quant à la question du tableau de Stockholm, de mettre sous les yeux du lecteur l'article du catalogue qui concerne

cette imposante composition, où figurent onze personnages de grandeur naturelle.

MUSÉE NATIONAL DE STOCKHOLM.

« *Rembrandt van Ryn* (Paul). — 578. — Le borgne Jean Ziska de Trocznow, assis à table et entouré de ses partisans, jure, en croisant son épée avec les leurs, de combattre pour la foi de Jean Huss, brûlé vif en 1415, et de venger sa mort; deux prêtres adhèrent au serment en posant leur main sur l'épée de leur chef. A l'un des bouts de la table on remarque le calice, emblème des Hussites, et à l'autre bout l'hostie. La scène est éclairée au moyen d'une lampe cachée au spectateur par un des trois conjurés qu'on voit de dos, et qui tient une coupe à la main. Ébauche de 11 figures peintes jusqu'aux genoux.

« Selon la tradition, Rembrandt aurait laissé, en souvenir et en témoignage de sa reconnaissance, cette composition à une famille du nom de Peil, chez laquelle il aurait été soigné pendant une maladie à Stockholm. Le dernier membre de cette famille, Mme Peil, née Grill,

fit cadeau, en 1798, de ce tableau remarquable à l'Académie des Beaux-Arts de Suède. »

Je ne m'attendais à trouver rien de pareil à Stockholm, et je croyais, comme tant d'autres, que Rembrandt ne s'était jamais éloigné de son pays natal. Cependant, Baldinucci a écrit qu'après sa faillite, Rembrandt entra au service du roi de Suède, et qu'il mourut malheureusement à Stockholm. Ce dernier fait est faux, mais n'y a-t-il rien de vrai dans cette tradition? Wilson, Woodburne et d'autres ont admis l'authenticité de cette vaste ébauche. Il y a là un mystère à éclaircir. Toute la toile est couverte d'un simple frottis dont le ton général est bistré; les couleurs y sont plus faiblement indiquées que dans la *Prédication de Jean-Baptiste*, qui est bien plus achevée. L'aspect général de l'œuvre, l'effet de lumière tel qu'il s'annonce et se laisse prévoir, ont quelque chose de rembranesque. D'un autre côté, le maître paraît avoir eu l'habitude d'avancer très-inégalement les diverses parties de ses grandes compositions, au lieu de tout mener au même point, comme l'a fait l'auteur de cette peinture. Je doute. — Voir Kolloff, p. 468, etc.

Je remarque en passant que le prénom de

Paul, donné à Rembrandt dans le catalogue cité, et dans maints autres écrits, ne lui a jamais appartenu.

3. L'usage hollandais est d'ajouter au nom de baptême du père celui du fils avec la lettre *z*, abréviation de *zoon*, fils. *Rembrandt* est un prénom. *Van Rijn* signifie littéralement *de* Rhin et non *du* Rhin.

4. « L'eau-forte ne devait compléter son expression, acquérir sa valeur, on peut dire sa couleur, qu'au dix-septième siècle. Ce fut Rembrandt qui, d'un simple procédé, fit un art. » (Ch. Blanc, *Gramm. des Arts du dessin*, p. 676.)

5. Marié en 1634 à Saskia van Uilenburg, il la perdit en 1642; il en eut quatre enfants dont un seul parvint à l'âge d'homme; mais, douze ans après, le consistoire censura, pour ses relations illicites avec son maître, une domestique du peintre nommée Hendrickje Jaghers ou Stoffels et lui interdit la Sainte Cène. La faute était réelle, car Rembrandt reconnut une fille que Hendrickje lui donna, et la nomma Cornélie. Enfin il laissa une veuve, Catharina van Wijck, avec un ou deux enfants; on n'a pas retrouvé la date de ce dernier mariage. (Voir le beau livre de M. Vosmaer sur

Rembrandt, sa vie et ses œuvres, la Haye, 1868.)

M. Kolloff a démontré que la biographie généralement répandue de Rembrandt est pleine d'erreurs; mais ce sont des compatriotes du maître, MM. Rasselman Elzevier, Adama van Scheltema, Vosmaer, qui ont apporté, par de patientes recherches dans les registres de l'état civil et autres sources officielles, quelque lumière dans cette histoire mal connue avant eux.

6. Albert Cuijp, dans plusieurs de ses merveilleux paysages de terre ou d'eau, a tiré grand parti de ces brumes dorées.

7. M. Burger, qui s'est occupé de Rembrandt avec une passion aussi persévérante qu'éclairée, possède un *Sacrifice d'Isaac* par Lastman. Dans le premier ouvrage de M. Vosmaer (*Rembrandt, ses précurseurs et ses années d'apprentissage*) se trouve une étude approfondie sur les précurseurs du maître, en particulier sur Pieter Lastman et son œuvre.

8. *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, par M. Taine, 1869, in-12.

9. A supposer qu'un écusson fût *parti* d'or et d'azur, c'est-à-dire divisé dans le sens de la longueur en deux moitiés, l'une bleue et

l'autre jaune, et qu'il y eût une fleur de lis d'or sur l'azur et une autre d'azur sur l'or, on dirait de ces fleurs qu'elles sont *de l'un dans l'autre*.

10. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland*, tome III, p. 122, cité par W. J. Hofdijk dans une brochure hollandaise sur une gravure de l'admirable tableau des Syndics (Staalmeesters). Amst., in-18, 1857.

11. Je persiste à écrire ainsi son nom, quoiqu'il signât *Dow*. Mais on sait que le v était alors identique à l'*u*. Or, la prononciation hollandaise de la diphthongue *ou*, qui équivaut à la syllabe anglaise *ow* dans *owl*, dans *now*, exige l'*u* et non le *v*, qui obligerait à prononcer *Dove*. Au reste, on a poussé la réforme de l'orthographe des noms hollandais jusqu'à un excès un peu pédantesque peut-être, et qui, dans certains cas, manque son but en le dépassant.

12. On a été souvent singulièrement malheureux dans les titres que l'on a donnés aux tableaux de Rembrandt, particulièrement quant aux sujets bibliques. Les critiques d'art, surtout en pays catholiques, connaissent souvent très-mal la Bible, et Rembrandt les a déroutés maintes fois en traitant des sujets fort

ignorés, sauf chez les israélites et chez les protestants.

Je prendrai pour exemple l'histoire de Samson. L'apparition de l'ange à Manoah son père (*Livre des Juges*, 13, 20. — Musée de Dresde) a été souvent mal nommée. Les *Noces de Samson* (*Juges*, 14, 10. — Musée de Dresde) sont appelées généralement le *Festin d'Assuérus*. Enfin *Samson à Thimna* (*Juges*, 15, 1. — Musée de Berlin), furieux de ce que son beau-père lui refuse l'entrée de la demeure conjugale, est devenu *Alphonse, duc de Gueldre*. Il faut avouer que les costumes souvent modernes ont pu égarer l'opinion; mais la vaste chevelure du héros aurait dû suffire pour éviter tout malentendu.

Les divers portraits connus sous le nom de la *Fille de Rembrandt* sont ceux de Saskia ou de personnes inconnues.

13. Sur Rembrandt et Shakespeare, voyez le *Manuel* de Kugler, traduit en anglais et annoté par sir Edmond Head, tome I, page 255.

14. Il est incontestable que Rembrandt bravait la laideur avec une sorte d'indifférence. Les quelques figures académiques qui se trouvent parmi ses eaux-fortes et sa Danaé, de grandeur naturelle, à Saint-Pétersbourg, sont

par trop laides. Pour cette dernière il a poussé si loin le dédain du contour qu'il a noyé dans la literie toutes les lignes externes du corps, qui ne se dessine que par un modelé merveilleux, en pleine lumière.

Cependant quand il l'a voulu, il a su peindre des traits fins et réguliers. Plusieurs de ses figures de femmes sont belles, et, ce qui est peut-être plus étonnant chez lui, sont jolies. Voyez par exemple, l'*OEuvre de Rembrandt*, par M. Ch. Blanc, tome II, page 214.

15. M. Burger déclare quelque part qu'à ses yeux, le portrait de Mme Day (collection van Loon, à Amsterdam) est « le plus extraordinaire de tous les portraits de femmes. »

16. Ce serait une étude curieuse et instructive que le parallèle de Rembrandt et de Velasquez, deux génies très-originaux, très-différents à bien des égards et qui sous d'autres rapports se ressemblent; mais on ne peut connaître ce dernier qu'à Madrid.

17. Voir dans nos *Libres Études*, 1 vol. in-8, 1868, *Michel-Ange, penseur et poëte.*

18. A ces maîtres primitifs, il faudrait joindre Jacob Bunel, peintre d'histoire de Henri IV, les paysagistes Hubert et Jacques Rousseau, Sébastien Bourdon, les Ferdinand

(dont le nom de famille était Elle), et, de nos jours, Ary Scheffer et son frère, Léopold Robert, Jalabert, Comte, et les peintres suisses, tels que Calame, Guigon, Diday, Hornung et bien d'autres; les peintres sur émail Nuault, Bordier, Petitot, etc.; les graveurs Abraham Bosse, Étienne Delaulne, Picart, les Chéron, le fondeur Rollet, les sculpteurs Barthélemy Prieur, et, en notre temps, Pradier, l'architecte Jean de Lorme, et, pour ce qu'on appelle aujourd'hui les arts industriels, les Gobelins et Boulle. Cette liste est encore loin d'être complète. (Voir la *France protestante*, des frères Haag.)

On sait que Thorvaldsen, le statuaire danois, était protestant et résista toute sa vie aux avances de la cour de Rome, qui voulait le convertir.

19. Dr A. Woltmann :

— I. Discours prononcé devant le *Berliner Handwerkerverein zum Besten des Unterrichts* (*Nationale Zeitung*, Berlin, 27 novembre 1866), en allemand;

II. *La peinture en Allemagne au temps de la*

Réforme (*Revue des cours littéraires*, 1868, n° 51, p. 814);

III. *Holbein und seine Zeit*, 2 vol. in-8°. Leipzig, 1866 et 1868.

20. Niklaus Manuel avait commencé, comme tant d'autres Allemands, par peindre une danse des morts dans le cloître des *Dominicains* de Berne. C'est à Stuttgart, chez M. Grüneisen, qu'est le dessin plein de vigueur et de feu que nous citons.

21. Voyez *Albert Durer à Venise et dans les Pays-Bas*, par Charles Narrey, 1866, p. CXXXIII et suiv.

Parmi les œuvres polémiques nous n'en citerons qu'une seule, une gravure sur bois, très-remarquable à tous les titres, où il oppose le pardon sans conditions accordé à l'Enfant prodigue de l'Evangile au trafic scandaleux des indulgences.

22. L'imitation de l'Italie a fait, en Hollande comme partout, grand tort au génie national. Spranger, Goltzius, van Mander, Abraham Bloemart en sont des exemples. Beaucoup de personnes ignorent de quel pays était Both d'Italie, prennent pour une Romaine le peintre hollandais Roos qui se faisait appeler Rosa di

Tivoli, ne se doutent pas qu'Orizzonte s'appelait Frans van Bloemen, et que le fameux Cherardo delle Notte n'est autre que Gerrit Hondhorst.

23. *L'OEuvre complet de Rembrandt*, tome I, p. 184, p. 218 et *passim*.

L'indépendance de caractère de Rembrandt, sa vie laborieuse et retirée lui ont nui auprès de ses contemporains. On l'accuse encore quelquefois d'avoir été très-sauvage. Mais il serait facile de le défendre; il suffirait de citer les vers pleins de force et de bon sens avec lesquels Molière disculpait à cet égard, auprès du grand Colbert, le peintre Mignard.

Les grands hommes, Colbert, sont mauvais courtisans,
Peu faits à s'acquitter des devoirs complaisants;
A leurs réflexions tout entiers ils se donnent,
Et ce n'est que par là qu'ils se perfectionnent.
L'étude et la visite ont leurs talents à part.
Qui se donne à la cour se dérobe à son art;
Un esprit partagé rarement s'y consomme,
Et les emplois de feu demandent tout un homme.
Ils ne sauraient quitter les soins de leur métier
Pour aller chaque jour fatiguer ton portier,
Ni partout, près de toi, par d'assidus hommages
Mendier des prôneurs les éclatants suffrages.
Cet amour du travail qui toujours règne en eux

Rend à tous autres soins leurs esprits paresseux;
Et tu dois consentir à cette négligence
Qui de leurs beaux talents te nourrit l'excellence.
Souffre que, dans leur art s'avançant chaque jour,
Par leurs ouvrages seuls ils te fassent la cour.
(*La Gloire du Val de Grâce.*)

24. Dans le même ordre d'idées il faut citer le délicieux petit tableau de Saint-Pétersbourg appelé le *Bénédicité*. Le père de famille, un homme du peuple, assis à table, joint les mains et dit une prière avant le repas; sa femme est en face de lui, et tient leur enfant sur ses genoux. Cette scène de famille respire un recueillement profond, une simplicité touchante.

10580. — IMPRIM. GÉNÉR. DE CH. LAHURE
Rue de Fleurus, 9, à Paris





